



Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana (1955-1973)

Borja Bagunyà Costes



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License.**

RESTITUCIONS DE L'EXPERIÈNCIA EN LA
NARRATIVA METAFICCIONAL ANGLOAMERICANA
(1955-1973)

BORJA BAGUNYÀ COSTES
DIRECTOR: DAVID VIÑAS PIQUER

UNIVERSITAT DE BARCELONA
MARÇ DE 2015

**RESTITUCIONS DE L'EXPERIÈNCIA EN LA NARRATIVA
METAFICCIONAL ANGLOAMERICANA (1955-1973)**

TESI DOCTORAL

BORJA BAGUNYÀ COSTES
DIRECTOR: DAVID VIÑAS PIQUER

UNIVERSITAT DE BARCELONA
DEPARTAMENT DE FILOGIA ROMÀNICA
SECCIÓ DE TEORIA DE LA LITERATURA I LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE DOCTORAT: LLENGÜES I LITERATURES COMPARADES A L'ÀMBIT
ROMÀNIC

MARÇ DE 2015

AGRAÏMENTS

A l'Antoni Martí, al Robert Caner, a l'Àlex Matas, la Nora Catelli, a la Teresa Rossell, a l'Annalisa Mirizio, al Bernat Padró, al Víctor Escudero, al Max Hidalgo i a la Carolina Moreno, mestres, companys i amics, còmplices i models, fons i forma, dels quals he après tant i segueixo aprenent tant.

Al David Viñas, sense la passió i la lucidesa del qual no hi hauria hagut ni tesi, ni doctorand, ni agraiments.

A la Lana, per la cordura, i a la Momo, que sempre ha estat allà.

ÍNDIX

1. Introducció	11
<i>A supposedly fun thing I'll never do again</i>	11
Els codis de l'experiència	16
Fabulacions crítiques	19
L'angoixa de la falta d'angoixes	27
2. El problema de l'experiència	31
L'experiència en crisi	31
La modificació de l'estructura de l'experiència	34
Experiència i xoc	43
Signes de la crisi	47
El subjecte com a superfície	56
El <i>Dreck</i> i el llenguatge com a clixé	62
Societat de masses	70
El caràcter autorreflexiu de la contracultura	81
L'extraordinària vida ordinària	93
Experiència i esdeveniment	100
El gir lingüístic com a esdeveniment	103
El gir metacrític	111
<i>Mythologies</i>	117
2.1. L'experiència en el context del gir lingüístic	123
2.1.1. <i>La tradició d'Emerson</i>	123
Lírica i experiència	132
Bildungs, vivència, aventura	138
La dimensió ideològica de la <i>Bildungsroman</i>	147
James, Dewey i l'empirisme radical	151
2.1.2. <i>La tradició de Melville</i>	156
Melville, Gaddis, West	163
Informació i significació	169
Entropia i experiència	174
La totalitat problemàtica	182
3. Metaficció i experiència	189
3.1. <i>Figures de l'autoconsciència</i>	189
La novel·la com a gènere autoconscient	197
Metaficció: una babel terminològica	214

Autorreflexivitat i autorreferencialitat:	
el narrador autoconscient	224
La dimensió crítica de la metaficció	234
3.2. El postulat ontològic: la inversió del platonisme	249
<i>The Recognitions</i> (1955), de William Gaddis	249
Borges, Barth, Barthes	256
Realisme i realitat	265
<i>Pour un nouveau roman</i>	269
Heterocosmos	277
'An ant going home who does not live anywhere'	282
La defensa crítica de la realitat	284
El llenguatge com a productori d'experiència	292
Borges, Foucault, Althusser	299
De la mimesi al procediment: Roussel, Butor, Abish i l'Oulipo	303
La construcció social de la realitat	310
La paròdia com a gènere metaficcional	318
La naturalesa reflexiva de la paròdia	335
Pragmàtica de la paròdia	341
Paper/s del lector	347
Experiències de lectura	351
4. Experiència i mite	367
4.1. De l'existencialisme a l'absurd	367
Ampliació del camp de batalla	383
Black humour	391
Metafísica del <i>Black Humour</i>	396
4.2. L'experiència escindida i el romance: del Black Humour a la Fabulació	409
La controvèrsia sobre 'The Art of the Fiction'	409
El reflex i la mediació	423
Algunes consideracions sobre l'estètica de la negativitat de Theodor Adorno	428
La qüestió del <i>Romance</i>	438
El mite com a marc de l'experiència	444
Mite i història: dos paradigmes	447
Del model temporal a l'espacial	451
La temporalitat atemporal del mite	458
Continuïtats i fractures: el mite sota sospita	463
El mite en qüestió	472

Mite i llenguatge	475
The literature of exhaustion/The literature of replenishment	484
4.3. La politització del mite: West, Vonnegut, Coover	495
Nathanael West i la politització del mite	499
‘El problema del Comerç’	505
L’estructura del desmantellament: episodi i experiència	514
Nathanael West, fabulador	518
Més enllà de la <i>Waste Land</i>	523
El món i la pauta	526
La contraproposta estètica	532
La metaficció historiogràfica: la història com a mite	543
Conclusions	551
Totalitat(s) i mite	551
El ‘retorn a la història’	555
Bibliografia	559

Reduced to non-sense, non-signification, non-knowledge, the world is no longer to be known or to be explained, it is to be EXPERIENCED as it is now recreated in the New Fiction, but no longer as an image (a realistic representation) or as an expression (vague feelings) of what we thought it was, but as a newly invented, newly discovered reality – a real fictitious reality.

Federman, R., 'Fiction Today of the Pursuit of Non-Knowledge',
Critifiction. Postmodern Essays, 1993.

L'expérience est une figure moderne. Il y faut un sujet d'abord, l'instance d'un Je, quelqu'un qui parle à la première personne. Il y faut une disposition temporelle type Augustin, *Confessions* XI (œuvre moderne s'il en est), où la vue sur le passé, le présent et le futur est toujours prise du point d'une conscience actuelle insaisissable. Avec ces deux axiomes, on peut déjà engendrer la forme essentielle de l'expérience : je ne suis déjà plus ce que je suis, et je ne le suis pas encore. La vie signifie la mort de ce qu'on est, et cette mort atteste que la vie a un sens, qu'on n'est pas une pierre. Un troisième axiome donne à l'expérience toute son ampleur : le monde n'est pas une entité extérieure au sujet, il est le nom commun des objets dans lesquels le sujet s'aliène (se perd, meurt à soi) pour parvenir à soi, pour vivre.

Lyotard, J.F., *L'assassinat de l'expérience par la peinture-Monory*

1.

INTRODUCCIÓ

A supposedly fun thing I'll never do again

Aquest projecte neix de la lectura d'un text de David Foster Wallace. *A supposedly fun thing I'll never do again* (1995) és la crònica de l'encàrrec que el 1995 la revista *Harper's* fa a Foster Wallace¹. Se li demana, concretament, la redacció d'un reportatge en profunditat sobre els creuers de luxe que ofereix Celebrity Cruises Inc. pels mars del Carib, cosa que, per a qualsevol lector que conegui mínimament l'etiologia de les neurosis de l'autor, sembla grotescament inapropiat. El text acaba contenint dos inicis, que se succeeixen subtilment en el text i que postulen dues redaccions possibles per tal de referir l'esquerda que les separa i que les torna irreductibles l'una a l'altra. En la primera, se'ns *descriu*, en un gir explícitament autoconscient, la mena de text que hauria resultat en cas d'haver seguit les demandes implícites i explícites que li formulen els directors de la revista: un text que registri, de manera testimonial, allò que el periodista ha vist al seu voltant: 'go, plow the Caribbean in style, come back, say what

¹ FOSTER WALLACE, D., 'A supposedly fun thing I'll never do again', *A supposedly fun thing I'll never do again. Essays and Arguments*, Little, Brown and Company, New York, 1997.

you've seen'². En resposta a aquesta demanda, Foster Wallace anota, al llarg de dues pàgines i mitja, tot el que 'ha vist': 'I have seen a lot of really big white ships. I have seen schools of little fish with fins that glow. I have seen a toupee on a thirteen-year-old boy (...) I have seen the north coast of Jamaica. I have seen and smelled all 145 cats inside the Ernest Hemingway Residence in Key West, FL'³. La llista s'allarga prou com per subratllar la seva pròpia inutilitat a l'hora de registrar una *experiència*, que demana una substitució del pretèrit indefinit pel pretèrit perfet.

La segona obertura, per tant, pren la forma d'una narració que imposa un inici (delineable des del coneixement retrospectiu del final de l'episodi que es narra) i que articula el narrador, el temps de la narració (barreja de passat, present i futur en una imbricació indissociable) i l'exterioritat de la cosa narrada, l'experiència de la qual justifica l'afany de la narració. Foster Wallace no només indica detalladament l'inici de l'encàrrec, del creuer i del treball d'investigació i d'escriptura sinó que, a més, presenta el saber amb el qual el narrador arriba al creuer per tal d'establir una possibilitat per a una mínima evolució, si és que aquesta és possible. Ens hi explica que, abans de pujar al *Nadir*, el teixit d'associacions que desplega la idea mateixa del creuar passa per la pitjor matança registrada per part de taurons (la de l'U.S.S. *Indianapolis*, el 1959) i la de la seva relació amb la caiguda de Pip al mar i la manera com la immensitat del mar

² *Ibid.* p. 257.

³ *Ibid.*

sota seu el fa embogir, tal com es narra a *Moby-Dick*⁴. La nota amb què tanca aquest passatge explica la seva demanda grotesca al cap de cuina d'un cubell del greix del filet *au jus* per tal de llançar-lo al mar i despistar la presència potencial de taurons, cosa que no només resulta absurda tenint en compte l'alçada del vaixell sinó que, naturalment, obté una resposta del tot negativa per part del cap de cuina i fa que li deneguin accés a certs espais del vaixell als quals, com a periodista, hauria hagut d'accedir en pro d'una exhaustivitat documental presumptament ideal. El repàs d'aquest teixit associatiu, a més, es posa al servei del nucli de l'experiència que caracteritza, segons Foster Wallace, el creuer de luxe, o, com a mínim, la seva experiència particular: la tristor insuportable, la *desesperació*⁵.

Foster Wallace s'ha situat, ja, al centre dels principis reguladors de la seva escriptura periodística, que acostuma a prendre la forma d'un *gonzo* hiperrealista i metaficcional, una articulació improbable de Tom Wolfe i John Barth. En aquesta segona obertura hi trobem, doncs, tot Foster Wallace en marxa: el narrador neuròticament present en la narració, l'obsessió per la precisió, que es persegueix a si mateixa en una proliferació de notes al peu que no acaben mai de corregir les

⁴ FOSTER WALLACE, *Ibid.* pàg. 261.

⁵ 'There is something about a mass-market Luxury Cruise that's unbearably sad. Like most unbearably sad things, it seems incredibly elusive and complex in its causes and simple in its effect: on board the *Nadir*—especially at night, when all the ship's structured fun and reassurances and gaiter-noise ceased- I felt despair. The word's overused and banalified now, *despair*, but it's a serious word, and I'm using it seriously. For me it denotes a simple admixture—a weird yearning for death combined with a crushing sense of my own smallness and futility that presents as a fear of death. It's maybe close to what people call dread or angst. But it's not these things, quite. It's more like wanting to die in order to escape the unbearable feeling of becoming aware that I'm small and weak and selfish and going without any doubt at all to die. It's wanting to jump overboard'. *Ibid.* p. 257.

imprecisions que elles mateixes generen *en la seva necessitat de precisió* i una textura moralitzant que, sovint, pren la forma d'un lament irònic (i metairònic).

Les dues obertures del text funcionen tant com a conquesta d'una aproximació pròpia a l'objecte del reportatge per part de Wallace com, alhora, de denúncia, per part de la segona, de la naturalesa ideològica i mercantilista de la primera, que faria passar per crònica el que no és més que pamflet. El que hi ha en joc en la segona obertura és la resistència a la desaparició de l'experiència (que es vol designar, que es vol produir) en el codi que la refereix -i que, en el cas de *Harper's*, té perfil de postal⁶. Aquesta 'aproximació pròpia' que hem mencionat és, doncs, el resultat de les estratègies que Foster Wallace posa en marxa per a resistir aquesta 'postalització' de l'experiència, que és, per definició, la negació de tota experiència. Al seu torn, és el conjunt d'aquestes torsions del codi el que, en la mesura que el fan aparèixer com a codi, produeixen un 'efecte de realitat' que pren, més aviat, la forma d'un 'efecte d'experiència'. Si l'experiència és tant un significant que conjuga un grup heterogeni de significats en un camp de forces diacrític com un recordatori del límit cognoscitiu de tot concepte, que indica un remanent no-idèntic que escapa al seu abast homogeneïtzador, la mena de treball que proposa Foster Wallace sembla posar-se al servei de la construcció d'una dimensió *excessiva* de l'experiència que demana i justifica aquestes transgressions al codi⁷.

⁶ 'They say all they want is a sort of really big experiential postcard'. *Ibid.* pàg. 257.

⁷ JAY, M., *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley, University of California Press, p. 6.

És per mitjà d'aquestes transgressions que es produeix l'efecte –la il·lusió– d'una mena d'experiència irreductible al codi. En aquest sentit, experiència i relat són indissociables.

En el cas del text de Foster Wallace, a més, aquesta mena d'experiència és la d'una impossibilitat de fer experiència. El creuer funciona com una figura paradigmàtica de la cultura de masses en la seva dimensió *simulacral* i hedonista més exagerades. Al creuer, tot hi és en la seva disponibilitat més absoluta, al servei d'una il·lusió de tria que reprimeix allò que funda la cultura de masses, això, és, la possibilitat de contacte amb alguna forma d'alteritat que indueixi un procés de transformació en el subjecte. En una línia clarament propera a les reflexions d'Adorno i Horkheimer, Foster Wallace s'acosta al fenomen del creuerisme com a paradigma d'aquest espai homeostàtic, la promesa implícita del qual és, precisament, la de la protecció respecte qualsevol forma de xoc, de possibilitat d'experiència, per mitjà d'una repetició infinita del mateix (Foster Wallace parla de 'microgestió pop' de tots els elements que componen l'experiència vacacional). L'element 'irònic' d'aquesta indústria, que interessa especialment a Foster Wallace, és la seva utilització d'una retòrica de l'experiència per a amagar el que n'és, precisament, l'eliminació. En aquest sentit, el treball que desplega a partir d'aquesta segona obertura del text persegueix una finalitat clara de visibilització de la mena de violències que sostenen aquesta mena d'"òpera flotant" barthiana, sinècdoque de la societat contemporània⁸.

⁸ Com a figura sinecdoquica, el creuer de Foster Wallace s'afegeix a l'òpera flotant i a la universitat de Barth (*The Floating Opera* i *Giles Goat-Boy*), el centre

En Foster Wallace, doncs, encara hi ressona una certa confiança en la capacitat que aquesta ‘desocultació’ conquereixi un espai, ja no per a una experiència plena, sinó, com a mínim, per a la presa de consciència de la qualitat *malmesa* de l’experiència contemporània.

Els codis de l’experiència

Si utilitzem un llenguatge adornita per a parlar de Foster Wallace és per posar de manifest la vigència de la pregunta per la possibilitat de fer experiència en la societat contemporània i la relació que aquesta pregunta estableix amb els termes en què la narrativa justifica les seves pròpies pràctiques. Si en la descripció que Foster Wallace proposa del creuer hi ressona la lectura que Adorno i Horkheimer fan de la indústria cultural, en la caracterització de la vida adulta que organitza en la conferència que fa al Kenyon College, el 21 de maig de 2005, hi reverbera una mateixa consideració de la vida urbana – descrita com a absència nihilitzant de cap mena de material vivencial – amb què Agamben obre el seu assaig sobre la destrucció de l’experiència⁹. Sense voler fer passar l’obra de Foster Wallace com a representativa de cap altra mena d’escriptura que no sigui ella mateixa, sí ens sembla que indica la persistència d’una problemàtica: la de la dificultat de referir una atrofia (o crisi, o corrupció) de l’experiència en un mitjà –el de la literatura– que, per la seva pròpia

psiquiàtric de Kesey (*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, a la festa de Coover (*Gerald’s Party*), a la presó d’Elkin (*A Bad Man*) i a la guerra de Heller (*Catch-22*), per citar només alguns exemples de figures des de les quals les obres del nostre corpus apunten a la institucionalització de la societat americana del moment.

⁹ FOSTER WALLACE, D., *This is Water*, Little, Brown & Company, 2009. AGAMBEN, G., *Infancy and History*, Londres, Verso, 2007.

constitució, sosté la il·lusió d'una experiència que la causa i que ella mateixa expressa¹⁰. Entenent que la organització d'un relat, i d'un subjecte de l'enunciació que es fa responsable d'aquest relat, sosté una noció determinada d'experiència (i que és des d'aquesta convicció que Benjamin sosté que la crisi de l'art de la narració respon a una devaluació de la crisi de l'experiència), explorar i, si s'escau, modificar les diverses maneres en què podem fer entrar un relat en crisi serà una de les eines privilegiades que els escriptors tindran a la seva disposició de referir les transformacions històriques d'aquesta experiència. Al seu torn, serà una manera particularment efectiva de denunciar l'automatització i la naturalització de codis que han perdut la capacitat d'expressar el nucli d'una experiència irreductible a aquests codis esgotats. En el llistat de 'coses vistes' de la *Harper's Magazine* no hi ha espai per a l'exploració de la desesperació *de luxe* de Foster Wallace. Però en aquesta anàlisi ens trobem encara en els termes de la il·lusió que la retòrica del text treballa per a construir. De fet, el que hi ha en joc en el text és una hàbil estratègia retòrica que utilitza una textura crítica explícitament metaficcional contra la retòrica postalera de la *Harper's*, que denuncia com a impostura ideològica, per tal de construir la il·lusió de la necessitat d'alguna mena de modificació o de violència verbal sense les quals no es pot 'fer justícia' a la veritat d'una experiència. El text sencer treballa, però, per a apuntar la sospita que aquesta experiència existeix *com a*

¹⁰ Pensem en la manera com la teoria benjaminiana de l'experiència es retalla contra l'horitzó de la concepció de l'art com a 'art vivencial' que postula H.G. Gadamer en relació a la tradició diltheyana de l'*Erlebnis* que discutirem més endavant.

efecte d'aquesta col·lisió violenta de retòriques, l'erosió de les quals obre en negatiu un petit espai per a la postulació de la mena d'experiència que podria fer-se i no es fa.

La relació entre la transgressió del codi i la creació d'un 'efecte d'experiència' determinat pren un tomb característic a finals dels anys cinquanta i al llarg de la dècada dels seixanta, els efectes del qual ressonen encara en aquestes pàgines de Foster Wallace. Ens referim a l'eclosió d'una literatura (fabuladora, neobarroca, metaficcional, surficcional, superficcional, grotesca, neogrotesca, etc.) que reacciona contra l'humanisme existencialista, contra una manera determinada d'entendre el realisme literari i contra els grans mestres del Modernisme que imposen la pregunta per la possibilitat de seguir escrivint després del que han escrit. El que comparteixen les diverses temptatives de categorització d'aquesta mena d'obres és la seva naturalesa autorreflexiva, que es caracteritza per produir una forma d'hiperconsciència o de metaconsciència. Si, com han argumentat Thomas Pavel i Tiphaine Samoyault a partir de Mihail Bajtín, la novel·la és un 'gènere que recorda', en la literatura dels anys seixanta, aquesta memòria prendrà la forma d'una *metamemòria*, que no només recorda els seus avatars anteriors, sinó que és conscient d'estar recordant, conscient d'aquesta consciència i conscient del fet que aquesta mena de consciència li és característica¹¹.

¹¹ PAVEL, T., *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005. SAMOYULT, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.

Fabulacions crítiques

Un dels trets paradoxals de la literatura metaficcional postmoderna és, precisament, que la possibilitat de fer experiència passa per la consideració discursiva de la realitat, és a dir, per una noció del món com a teixit de codis la transgressió dels quals s'imposa, necessàriament, com a punt de partida per a la restitució d'alguna possibilitat per a l'experiència. En aquest sentit, una gran majoria de propostes crítiques sobre la literatura metaficcional ha tendit a emfasitzar els termes, les estratègies i les variacions en la mena de transgressió i el tipus del codi transgredit en detriment d'una consideració sobre la relació que aquesta transgressió manté amb l'atròfia de la possibilitat de fer experiència. Les obres de Robert Scholes, de caràcter temptatiu, suposen un primer esforç important a l'hora d'establir un criteri que vinculi les obres de Barth, Vonnegut, Hawkes i Southern i fixa el que en serà un tret característic, això és, la reivindicació de tots els elements que la tradició del realisme genètic havia sotmès a restriccions considerables en favor d'una major versemblança¹². Així, la imaginació, la trama artificiosa, la utilització de figures i estructures mítiques –en essència, el que Scholes considera característic de la *fabulació*, entesa com a desplegament i exacerbació de la literatura 'imaginativa'– se situaran al centre de la investigació de les obres mencionades. Els estudis de Larry McCaffery, Steven Kellman inscriuen aquesta capacitat imaginativa

¹² SCHOLES, R., *The Fabulators. Durrell, Vonnegut, Southern, Hawkes, Murdoch, Barth*, New York, Oxford University Press, 1967, i *Fabulation and Metafiction*, Urbana i Chicago, Univesrity of Illinois Press, 1979

en una perspectiva antropològica que s'aproxima a l'individu com a 'productor de ficcions' (*man as fiction maker*) que trobarà una forma paradigmàtica en les diverses elaboracions que els escriptors postmodernistes fan del mite¹³. Aquesta recurrència a la producció de pautes s'ha acostumat a posar en relació amb una concepció existencialista del món que presenta la realitat com a absurd o com a caos, en reacció als quals la literatura tardomoderna i la postmoderna coincideixen a obtenir les seves característiques respectives, amb el problema resultant d'una indefinició a l'hora d'establir distincions en el corpus estudiat, que agrupa John Barth, Kurt Vonnegut i Joseph Heller amb Wiliam Golding, Iris Murdoch o John Updike en relació al tipus d'heroi que protagonitzen les seves novel·les respectives, a la seva elaboració de materials mítics o de la resposta que plantegen a un 'món existencialista', criteris que no només resulten problemàtics sinó més aviat confusos¹⁴. L'extraordinària fortuna i el ràpid descrèdit de 'Black Humor' com a categoria crítica s'explica, al seu torn, per la seva suggestivitat i, alhora, per la seva inoperància a l'hora de definir el seu objecte de manera clara, malgrat els esforços de Conrad

¹³ Vid. McCaffery, L., *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William Gass*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982, Kellman, S. *The Self-Begging Novel*, The Macmillan Press, 1980.

¹⁴ És la perspectiva que adopten Ihab Hassan, David Galloway i Jean E. Kennard en les obres que dediquen a la literatura de finals dels anys cinquanta. Vid. Hassan, I., *Radical Innocence. The Contemporary American Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1961, Galloway, D., *The Absurd Hero in American Fiction*, Austin, University of Texas Press, 1966, i Kennard, J., *Number and Nightmare*, Hamden, Archon Books, 1975. En un gest similar, si bé a organitzat a partir de la 'metàfora rectora' de la *Waste Land* de T.S. Eliot, Raymond Olderman organitza una lectura de la novel·la dels seixanta particularment suggerent, a *Beyond the Waste Land: A Study of the American Novel in the Nineteen-Sixties*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1973.

Knickerbocker, Richard Kostelanetz i Max Schultz, i tot i que escriptors com Bruce Jay Friedman l'acceptin com a descripció productiva¹⁵. Pel que fa a la consolidació d'un corpus relativament estable d'autors i d'obres, el text de 1971 de Tony Tanner, *City of Words*, marca una fita notable, que s'imposarà com a referència ineludible, en particular perquè desplaça un criteri estètic o cosmovisional en favor d'una periodització històrica que li permet organitzar la seva obra com un conjunt de monografies crítiques que volen perfilar 'la imaginació americana' tal com es desplega entre 1950 i 1970¹⁶.

En aquest sentit, la progressiva centralitat que adquireix el concepte de 'metaficció' en els discursos crítics de finals dels anys setanta i, sobretot, al llarg de la dècada dels vuitanta, funcionarà com una solució eficaç a l'hora de definir corpus d'estudi i de proposar demarcacions històriques -essencialment, la d'una literatura explícitament autoconscient que eclosiona a partir de finals dels anys cinquanta als Estats Units sota la influència de les obres tardanes de Nabokov i de Beckett, la recepció de les primeres traduccions de Borges a l'anglès i en diàleg amb el *Nouveau Roman* francès i les obres de Calvino, concretament, i del *Gruppo 63* de manera més general. Ja hem mencionat els estudis de McCaffery i de Kellman, als quals hem

¹⁵ KNICKERBOCKER, C., 'Humor With a Mortal Sting', *The New York Times Book Review*, 1964, KOSTELANTEZ, R., 'The American Absurd Novel', *The New York Times Book Review*, 1965 i SCHULTZ, M., *Black Humor Fiction of the Sixties*, Ohio University Press, 1973. Per a una reimpressió dels textos de Knickerbocker i Kostelanetz, vid. Davis, D. M. (comp.), *The World of Black Humor*, New York, E.P. Dutton and Co, 1967.

¹⁶ TANNER, T., *City of Words. American Fiction, 1950-1970*, Londres, Jonathan Cape, 1971.

de sumar els de Robert Alter, Linda Hutcheon, Inger Christensen, Patricia Waugh, Brian McHale i Brian Stonehill¹⁷. Tret de l'obra d'Alter, totes aquestes obres acusen la recepció tant de la teoria postestructuralista de Derrida, Foucault i DeMan, principalment, com de la Teoria dels Móns Possibles (principalment en les formulacions de Lubomir Dolezel i Thomas Pavel), en detriment d'una concepció dialèctica del problema de l'experiència que es pensa, essencialment, en el marc d'una teoria de la ficcionalitat (McHale), de la noció wittgensteniana del 'joc de llenguatge' (Waugh) o en relació a una pragmàtica de la lectura dels textos metaficcionalis (Hutcheon).

La proposta, particularment influent, de Linda Hutcheon de considerar el que anomena 'metaficció historiogràfica' (*historiographic metafiction*) com el gènere paradigmàtic de la literatura postmodernista només utilitza les nocions d'art 'auràtic' de Benjamin (sobretot per a delimitar la reacció que la literatura postmodernista organitza respecte d'aquesta noció 'auràtica' de l'objecte artístic) i la seva exigència de reinscriure l'anàlisi de les obres en un teixit de relacions socials vives com a formulació del que s'entén com una preocupació general de la crítica marxista, però en cap moment incorpora a la seva discussió la pregunta per la relació entre la construcció del relat i la

¹⁷ ALTER, R., *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Londres i Berkeley, 1975. 'The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism', *Tri Quarterly*, 33, Primavera, 1975, i 'Mimesis and the Motive for Fiction', *Tri Quarterly*, 42, Primavera, 1978. HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative*, Routledge, CHRISTENSEN, I., *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, 1981, WAUGH, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge, 1984, i STONEHILL, B., *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

possibilitat de fer experiència històrica del present com a qüestió característicament benjaminiana¹⁸. L'estudi de Mas'ud Zavarzadeh sobre la novel·la de 'no-ficció' de la postguerra nordamericana parteix d'una dialèctica entre el que anomena una 'realitat discontinua' i l'afany totalitzador' de la novel·la convencional que, entén, en termes benjaminians (tot i que el text no apareix ni una sola menció a Benjamin), ha quedat del tot obsoleta després de la Segona Guerra Mundial¹⁹. Si bé Zavarzadeh utilitza una dialèctica de sensibilitat molt propera a la de la teoria crítica, el seu estudi es limita a la novel·la no ficcional de la postguerra, amb la qual cosa subratlla la necessitat, i l'interès, d'una lectura de la *ficció* postmoderna des d'un marc conceptual similar.

L'anàlisi de la literatura metaficcional en termes d'*Absurd*, de *Fabulation*, de *Black Humour* i, finalment, de *Postmodernist* ha tendit a resistir-se, en la crítica dels últims quaranta anys, a incorporar la pregunta per la crisi de l'experiència. Essencialment, assistim a una vacil·lació constant entre la definició d'una poètica més aviat inclusiva (i, per tant, generalista) que varia entre aproximacions de caràcter formalista-poetològic²⁰ i anàlisis que articulen una

¹⁸ HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988. pàgs. 80 i 211.

¹⁹ ZAVARZADEH, M., *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.

²⁰ A més de les obres referenciades de Scholes, *vid.* LODGE, D., *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, i IMHOF, R., *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1986.

perspectiva metafísica amb una de pragmàtica²¹ i un conjunt de monografies crítiques sobre autors, de perfil similar a la de Tanner. Resulta sorprenent, no obstant, aquesta absència tan marcada del marc conceptual benjaminiana-adornita, tenint en compte la importància crucial que el concepte d' 'experiència' ha tingut en el procés d'autocomprensió dels nordamericans²² i que prendrà, més endavant, en la lectura de la teoria postestructuralista francesa a partir dels anys setanta i que resultarà en les polítiques de la identitat de la *French Theory* i la legitimació de l'experiència com a signe d'una irreductibilitat singular. Encara resulta més sorprenent, però, si considerem que autors proto-postmodernistes com John Hawkes i plenament postmodernistes com Kurt Vonnegut Jr. i Joseph Heller dediquen algunes de les seves obres més importants a la fractura que la Segona Guerra Mundial suposa en la possibilitat mateixa de l'escriptura, en el que és una coincidència en, si no *represa de*, un dels punts de partida icònics de Benjamin: el de la mudesa dels soldats que retornen de la Primera Guerra Mundial²³. En tots tres,

²¹ A més de les obres de Hutcheon, McHale i Waugh mencionades, *vid.* KLINKOWITZ, J., *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, Urbana, Chicago i Londres, University of Illinois Press, 1975, *The Practice of Fiction in America. Writers from Hawthorne to the Present*, Ames, The Iowa State University Press, 1980, i *The Self-Apparent Word: Fiction as Language, Language as Fiction*, Southern Illinois University Press, 1984.

²² *Vid.* JAY, M. 'Experiencia en Norteamérica', *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2003. EGAN, J., *Authorizing Experience: Refigurations of the Body Politic in Seventeenth-Century New England Writing*, Princenton, 1999 i McDERMOTT, J., *The Culture of Experience: Philosophical Essays in the American Grain*, Nova York, 1976.

²³ Ens referim, sobretot, a *The Cannibal*, de JOHN HAWKES, New York, New Directions Publishing, 1949. *A Mother Night* (New York Fawcett Publications, 1961) i *Slaughterhouse-Five* (Delacorte, 1969) de KURT VONNEGUT JR. i a *Catch-22* (New York, Simon & Schuster, 1961), de JOSEPH HELLER.

l'experiència de la Segona Guerra Mundial es tradueix en una problematització radical dels postulats estètics sobre els quals recolzava la novel·la dels anys cinquanta, i que, com veurem, examina els límits i les possibilitats del marc dels existencialismes sartrià i camusià, tant pel que fa a l'admissió de l'absurd constitutiu de l'existència com de la superació d'aquest absurd per mitjà de la definició i el compromís a un *projecte* individual. Aquesta problematització ha de ser pensada com una doble impossibilitat: a la relació d'una experiència autocanceladora i a la mudesa mateixa.

Les textures surrealistes, al·lucinades i distòpiques de Hawkes, l'absurd logofàgic i autocancelador de Heller i la barreja de crònica, novel·la històrica i de ciència ficció de Vonnegut expliciten aquesta tensió entre la impossibilitat de narrar una experiència inenarrable i la necessitat de narrar-la, cosa que passa per una torsió, un plegament, una permeabilització de gèneres i de textures narratives que funcionen com un acceptació tàcita del diagnòstic de Benjamin i de l'elaboració posterior que en fa Adorno. En la mesura que aquesta crisi de l'experiència té a veure, entre altres qüestions, amb la 'ideologia de la forma' de què parla Adorno, la violència que els escriptors de la postguerra operen sobre tot allò que detecten i denuncien com a codi demana una lectura crític-ideològica que entengui aquesta violència com a resposta a alguna altra mena de violència soterrada i impensada –precisament, el que caracteritzarà, com veurem, el nucli *metacrític* de la contracultura dels anys seixanta-. Al seu torn, la problematització de la dimensió ideològica de la forma en els camps artístic i intel·lectual nordamericans de la postguerra

exigeix un examen en termes de les teories benjaminiana i adorniana de l'experiència, no només per la importància que la noció mateixa d'"experiència" té en la tradició intel·lectual i estètica nordamericanes, des d'Emerson fins a Henry James, William James i John Dewey, sinó, també, per l'èmfasi que aquestes teories (en especial, l'adorniana) dediquen a la qüestió de la mediació.

Si, com sosté Adorno, en un món 'universalment mediat' tota experiència està 'preformada culturalment'²⁴, qualsevol examen de la mena d'experiència accessible al subjecte ha de passar necessàriament per una anàlisi dels termes, els límits i els efectes d'aquesta mediació. En aquest sentit, i en relació a aquesta reorientació del codi postmodern respecte una realitat sobresemiotitzada, resulta indispensable el desplaçament de la pregunta per la validesa de la representació mimètica a la pregunta per l'ordre del discurs en què aquesta qüestió obté alguna mena de validesa. La progressiva descoberta de l'*anonimitat* constitutiva dels discursos, que lluiten entre ells per a persistir en el que són, concedirà una dimensió política a les empreses metaficcionalment en el moment en què es convoqui la pregunta pel subjecte –això és, quina mena de relació manté el subjecte amb el seu discurs. Al seu torn, aquesta atenció hipertrofiada als discursos sembla apuntar a una progressiva presa de consciència de l'abast dels sistemes ideològics, que no topen amb cap mena de límit i que, per tant, tornen cada cop més problemàtica la confiança en un *enfora* crític des del qual organitzar-hi alguna mena de

²⁴ ADORNO, Th. *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971, p. 77.

resistència (i, per tant, preservar un mínim espai de singularitat per a la constitució d'alguna mena d'identitat que no sigui, simplement, un exsudat de les matrius simbòliques en l'entrada en les quals esdevenim subjectes). D'altra banda, aquesta reducció deliberada del món a una mera superfície sembla respondre a una problemàtica retirada de l'objecte, això és, de la mena d'alteritat irreductible en relació amb la qual s'havien organitzat un seguit de reflexions sobre el problema l'experiència de tradició hegeliana. Des d'aquest punt de vista, l'estratègia d'aplanament' (de superficialització, si es vol) en què coincideixen tant el *Nouveau Roman* com la literatura metaficcional nordamericana expressa negativament l'absència de tota resistència –de tota forma de no-identitat– en una societat radicalment homogeneïtzada²⁵. Retornem, doncs, al creuer de Foster Wallace.

L'angoixa de la falta d'angoixes

Si ens interessa el text de Foster Wallace no és només com a signe de la vigència d'una problemàtica no resolta, sinó perquè recull algunes de les solucions que els autors del nostre corpus proposen a la crisi de l'experiència tal com es formula al llarg dels seixanta. Tematitza una angoixa particular, un dolor, la complexitat del qual s'imposa com el punt de fuga que organitza la representació, i que

²⁵ 'The main countertechniques of metafiction are two-dimensional, flat characterization, consciously contrived plots, and paralogical, non causal, and anti-linear sequences of events, all of which are carried out in a highly foregrounded language embedded in a counterhumor that is nondidactic'. ZAVARZADEH, M., op. cit. p. 39.

n'és, en última instància, objecte. Incorpora, a més, els termes de la representació *en la representació* i l'exploració d'aquesta angoixa, cosa que passa tant per la construcció d'un narrador autoconscient – conscient d'estar narrant el que està narrant, capaç de parlar críticament dels límits i les condicions del gènere en què escriu i que s'ocupa, a més, de comentar les decisions que pren en el transcurs de la narració– que fa, d'aquesta autoconsciència, una oportunitat per esbossar un exercici d'autoexploració analítica, en tant que subjecte d'examen psicoanalític (les associacions i els mecanismes que es vinculen amb aquesta angoixa característica), i cultural, en tant que subjecte històric, els imaginaris del qual estan determinats pel conjunt de discursos i lògiques representacionals de la societat i el moment en què s'ha format²⁶.

Finalment, el text de Foster Wallace incorpora un problema paradigmàtic de la teoria benjaminiana de l'experiència, de la crítica cultural de Kraus i de les anàlisis d'Adorno i de Horkheimer. Concretament, la de la relació entre narració i informació, i el problema de la degradació de la primera en la segona²⁷. De nou, el contrast entre els dos inicis mencionats resulta indicatiu d'aquesta problemàtica, com ho és l'extensió sistemàtica del text en notes al peu tan detalladament i exhaustivament informatives que acaben posant en qüestió la seva pressumpta funció designativa o referencial,

²⁶ En el repàs de tots els incidents relacionats amb atacs de taurons, Foster Wallace descriu *Jaws*, la pel·lícula del 1975, com a 'fetish-porn' per a algú com ell, és a dir, com la figura autorial que el text produeix i que es caracteritza, entre altres coses, per aquesta obsessió particular.

²⁷ *Vid. Infra.*

si més no, de manera directa. Si aconsegueixen satisfer una funció referencial, no és tant *gràcies* a la seva capacitat designativa, sinó precisament per la saturació d'aquesta capacitat, que acaba referint una realitat 'exterior' precisament a partir del fracàs de la referència mateixa. Aquesta utilització *metadiscursiva* d'una eina típicament acadèmica no només segueix exercint una violència particularment productiva respecte d'un codi sinó que, a més, inclou una pregunta per la pragmàtica de la lectura d'un text que juga a capgirar els principis sobre els quals construeix la seva legibilitat i, en virtut d'això, es projecta cap a una exploració dels protocols de lectura que determinen una experiència estètica en un context històric-cultural determinats.

En aquest sentit, no és només la continuïtat de les teories benjaminiana i adorniana de la crisi de l'experiència en textos com el de Foster Wallace el que en justifica la seva utilització crítica. Una lectura de la literatura metaficcional dels anys seixanta des d'aquest angle ens hauria de permetre, a més, precisar algunes de les relacions entre les diverses figures de totalitat fracturada (des de la mort dels *Grands Récits* lyotardians fins a la *posthistòria* de Gehlen o el final de l'art de Danto) i les parts –significants a la recerca de significació– que sostenen i alimenten les obres dels autors estudiats. Ens ha de permetre, també, plantejar la metaficció mateixa com a resposta temptativa a aquesta mateixa crisi i examinar la mena de totalitat que proposa i la mena d'experiència que aquesta figura de totalitat sosté i fa possible. Finalment, aquest angle ens possibilita plantejar una possible lectura de l'evolució de la literatura metaficcional en termes

de l'evolució de les figures de totalitat problemàtiques, imaginàries i patològiques que es van proposant al llarg dels cinquanta, els seixanta i els setanta, des del mite, la metaficció, la història entesa com a escriptura, el simulacre o la paranoia, per referenciar-ne algunes de possibles, en relació dialèctica amb les quals es manté una mínima possibilitat de fer experiència (del món i de sí) i, per tant, de sostenir una identitat, encara que sigui de manera precària. Entesa com una successió de respostes, o de temptatives de resposta, a la crisi de l'experiència, l'evolució de la literatura metaficcional adquireix una coherència interna que provarem de fer emergir al llarg d'aquesta investigació.

2.

EL PROBLEMA DE L'EXPERIÈNCIA

L'experiència en crisi

Un dels trets característics del segle XX és el de ser el segle en què l'experiència entra definitivament en crisi. Això no vol dir que els principis en què es fonamenta aquesta crisi li pertanyin estrictament; com ja ha mostrat una llarga tradició d'analistes, l'extensió dels processos de producció i racionalització que es desplega al llarg del segle XIX situen l'individu en un espai on cada cop més predominen les dinàmiques de l'intercanvi, el consum i els serveis²⁸, on la raó il·lustrada desplega la seva conversió en raó instrumental²⁹ i on recolza el món d'il·lusió i fantasmagoria que, segons Benjamin, caracteritza els somnis del capitalisme³⁰. Aquest 'caràcter específic de l'experiència de la vida moderna'³¹ va acompanyat d'una desfeta de la consciència històrica i de la imposició de la transitorietat i la discontinuïtat com a formes principals d'experiència del temps³². Al seu torn, a partir de la segona meitat del XIX, una sèrie d'autors expressaran una transformació de la seva relació amb el llenguatge,

²⁸ FRISBY, D., *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Visor, p. 16.

²⁹ KRACAUER, S., *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

³⁰ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

³¹ FRISBY, op. cit. p. 26.

³² SIMMEL, G., *Filosofía del dinero*, Granada, Comares, 2005.

que s'anirà tornant cada cop més problemàtica. Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé i Hugo von Hofmannsthal són tres dels grans noms que s'acostumen a citar en tota revisió del gir lingüístic, que troba, en el relat d'una experiència agònica del llenguatge, la construcció i anticipació del que, més endavant, hem acabat anomenant el 'gir lingüístic'³³. Ara bé, al llarg del segle XX, els elements principals d'aquest camp de tensions semblen tendir cap a la seva radicalització. El 'gir lingüístic', que troba les seves primeres formulacions en la filosofia del llenguatge dels romàntics alemanys³⁴, desplega de manera invasiva els seus efectes en totes les disciplines humanístiques, des de l'antropologia a la historiografia, passant per la filosofia, la teoria de la literatura i la pràctica literària mateixa³⁵. La naturalesa il·lusòria i fantasmagòrica del París de Benjamin esdevindrà el simulacre de Las Vegas de Venturi i la indústria cultural d'Adorno i Horkheimer, societat de l'espectacle³⁶, al punt que podem pensar que el debat sobre l'existència mateixa de l'anomenada postmodernitat depèn, en última instància, d'una presa de posició crítica sobre si aquest procés dibuixa el pas d'una diferència de grau a una de natura.

La pregunta per la naturalesa de l'experiència en la societat contemporània revela un procés de radicalització similar: allà on

³³ JOSIPOVICI, G., 'My Whole Body Puts Me On MY Guard Against Each Word', *What Ever Happened to Modernism*, Yale University Press, 2010, pàgs. 1-11.

³⁴ LAFONT, C., *La razón como lenguaje: una revisión del 'giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana*, Madrid, Visor, 1993.

³⁵ Vid. PALTÍ, E., *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad nacional de Quilmes editorial, 1998.

³⁶ VENTURI, R. et al., *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Walter Benjamin parla d'empobriment' o d'atròfia', Th.W. Adorno parlarà de 'desintegració' i Giorgio Agamben, d'impossibilitat. A l'inici del text de 1978 que dedica al problema de l'experiència, el filòsof italià sosté que tota reflexió sobre la qüestió de l'experiència ha de passar pel reconeixement que a nosaltres, contemporanis, ja no ens és accessible. L'experiència, escriu Agamben, ens ha estat expropiada. No obstant, sabem que ja no ens cal cap catàstroe perquè aquesta destrucció de l'experiència es produeixi; n'hi ha prou, escriu Agamben, amb repassar la vida quotidiana de qualsevol ciutat, 'for modern man's average day contains virtually nothing that can still be translated into experience'³⁷. L'observació d'Agamben articula tres aspectes rellevants per al nostre argument; en primer lloc, apunta a alguna mena de transformació en l'àmbit de la realitat urbana en virtut de la qual ja no és capaç de produir ni de sostenir el que sigui que entenem per 'experiència' ; en segon lloc, fa pivotar el problema al voltant del subjecte d'aquesta experiència, que, al seu torn, és el resultat d'aquesta experiència, i del qual depèn la possibilitat de parlar pròpiament d'experiència; finalment, suggereix que l'experiència és el producte d'un procés, d'una activitat, de la qual *resulta*. Aquesta 'traducció' de material vivencial en experiència suggereix un medi d'elaboració que la tradició de la Teoria Crítica vincula amb l'art de la narració.

³⁷ AGAMBEN, G., 'Infancy and History. An Essay on the Destruction of Experience', *Infancy and History*, Verso, 2007 [1978]; p. 15.

La modificació de l'estructura de l'experiència

Si las condiciones de recepción de poemas líricos se han vuelto en verdad desfavorables, no resulta difícil imaginarse que la poesía lírica raramente conserva todavía el contacto con la experiencia de los lectores. Esto podría deberse a que la experiencia propia de éstos se ha modificado en su estructura.

W. Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*

Walter Benjamin detecta l'empobriment de l'experiència en la modernitat a partir d'un dels seus símptomes principals: el silenci. A 'Experiència i pobresa' (1933), on postula per primera vegada la seva tesi sobre la relació entre crisi de l'experiència i l'art del narrador que desplegarà en textos posteriors dels anys trenta, ja parla de la 'devaluació' de la noció de l'experiència en relació als efectes de la Primera Guerra Mundial i, per extensió, de la societat modernitzada i tecnocratitzada:

La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. O enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable³⁸

Aquest empobriment en experiència comunicable és un dels elements profundament crítics d'una modernitat que ha dotat l'home

³⁸ BENJAMIN, W., 'Experiencia y pobreza', *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p. 167-168.

d'una interioritat només per a privar-li'n la possibilitat de comunicar-la ³⁹. L'*Erlebnis*, que designa l'àmbit d'aquesta interioritat incomunicable, s'oposa a l'*Erfahrung*, que es caracteritza per la conjunció en la memòria de continguts del propi passat individual amb els del col·lectiu⁴⁰. Per pobresa (*Armut*) i atròfia (*Verkümmern*), Benjamin designa l'esberlament de l'*Erfahrung* en successions d'*Erlebnisse* que resisteixen aquesta dialèctica temporal i que, per tant, no resulten en cap saber. La oposició entre *Erfahrung* i *Erlebnis* és, aquí, important. Si bé ambdues paraules es tradueixen al català com a 'experiència', designen dues nocions ben diferenciades. La segona, que conté l'arrel *Leben*, 'vida', sovint traduïda per 'experiència viscuda', designa una unitat primitiva prèvia a cap mena de diferenciació o objectivació⁴¹; es tracta, per tant, d'una noció més immediata, personal i prerreflexiva de l'experiència que no pas *Erfahrung*, a la qual, sovint, s'oposa. *Erfahrung* designa una mena d'experiència que recolza en un procés d'aprenentatge, cosa que implica la 'integració de moments discrets d'experiència en un tot narratiu'⁴². *Erfahrung*, per tant, designa una noció dialèctica d'experiència, en la qual s'implicita un moviment en el temps (pròpia de la paraula *Fahrt*, 'viatge', suggerida en la seva etimologia) que vincula la noció d'experiència a la de memòria, en la mesura que és

³⁹ PERRET, C., *Walter Benjamin sans destin*, La lettre volée, Bruxelles, 2007; pàg. 93.

⁴⁰ BENJAMIN, W., 'Sobre algunos motivos en Baudelaire', *Baudelaire*, Abada, Madrid, 2014; p. 159.

⁴¹ JAY, M., *Songs of Experience*, California, University of California Press, 2006; p. 11

⁴² JAY, *Ibid.* p. 11.

només en la memòria que podem dur a la consciència la mena de saber que resulta d'aquest procés. Més complexament, és només en l'exercici actiu d'aquesta memòria que apareix la possibilitat d'un saber, que podem descobrir allò que, de fet, constituïm per mitjà mateix de la descoberta..

D'acord amb la tradició hegeliana de la *Bildungs*, aquest saber és un saber constitutiu del subjecte, cosa que sembla suggerir el vincle d'*Erfahrung* amb *Gefahr*, paraula alemanya per 'perill'. L'exposició a un perill situa el subjecte en una disjuntiva: o bé el derrota, o bé serà derrotat. Com veurem una mica més endavant⁴³, la novel·la de formació sorgeix quan aquesta oposició mecànica, pròpia de l'èpica, es dialectitza i l'heroi passa a veure's constituït per la integració progressiva dels sabers que apareixen gràcies a la superació dels diversos perills amb què topa, els quals, al seu torn, passen a concebre's ja no (o no només) com a amenaces dissolutòries sinó més aviat com a formes d'alteritat. El contacte amb aquestes formes assuaujades de perill introdueix la lògica de la prova en la noció d'*Erfahrung*, cosa que resulta en una major complexitat temporal: parlar d'experiència és referir l'exposició al perill que *ja s'ha superat*, on per *superació* no entenem la mera oposició mecànica de l'èpica sinó una incorporació sintètica de l'obstacle⁴⁴. Al seu torn, entenent el

⁴³ Vid. *Infra*. 'Bildungs, vivència, aventura'.

⁴⁴ Tot i que Benjamin rebutja la concepció humanista [hegeliana] de la *Bildungs*, aquest solapament entre l'experiència com a *Erfahrung* i la lògica de la prova participa de la relació entre experiència i *bildungsroman*. Tal com escriu Lukács a la *Teoria de la novel·la*: 'La novel·la és la forma de l'aventura, la que convé al valor propi de la interioritat; el contingut és la història d'aquesta ànima que surt al món per aprendre a conèixe's, busca aventures per provar-se en elles i, per

perill com a risc per a la supervivència, es dibuixa, al nucli de l'*Erfahrung*, el moment crític per excel·lència, en la mesura que emplaça l'individu en una situació on es decideix el seu destí⁴⁵. Aquesta oposició forta, novament, s'alleugereix en la seva conversió en *Bildungs*: decidir el propi destí passa ara per exposar-se a la mena d'estranyeses que permetran a l'individu entrar en contacte amb aspectes de sí mateix que desconeixia i prendre possessió definitiva de la pròpia identitat.

Aquesta presa de possessió no és, en Benjamin, una activitat passiva en la qual la memòria funcionaria merament com un dipositari dels records als qual l'individu accedeix per tal d'entrar en contacte amb si mateix. En Benjamin, el record vertader és treball, i no troballa, obra, i no pas *donat* de la memòria⁴⁶. La concepció 'arqueològica' del record benjaminiana passa per una inversió dialèctica de la relació entre present i passat convencional, segons la qual l'acte de recordar prendria la forma d'una convocatòria plena del passat recordat. En Benjamin, en canvi, el record vertader no ha de donar tant compte del passat com descriure precisament 'el lloc on el buscador en pren possessió'⁴⁷. El record veritable és, doncs, un 'record del present', cosa que refà la idea d'una temporalitat estrictament cronològica, això és, lineal i finalista. Si l'experiència ha de concebre's com la lliçó que s'extreu de la història, si l'exploració

aquesta prova, dona la seva mesura i descobreix la pròpia essència'. G. Lukács, *Teoria de la novel·la*, Barcelona, ed. 62, 1965, pàgs. 96-97

⁴⁵ KOSELLECK, R., *Crítica y crisis*, Madrid, Trotta, 2007

⁴⁶ PERRET, op. Cit. p. 97.

⁴⁷ BENJAMIN, *Denkbilder* (1934), Abada, Madrid, 2014.

de la capacitat redemptora de l'experiència –i, des d'una perspectiva general, la construcció d'una experiència especulativa no hegeliana⁴⁸– passa pel reconeixement que l'experiència és sempre experiència històrica, resulta fonamental una revisió, i una reformulació, de la noció d'història que, fins al moment, havia recolzat la pràctica historiogràfica. Essencialment, aquesta noció vinculava una noció de temps abstracte amb una noció transcendental de l'esdevenir històric. Si el temps es plantejava com un espai buit –com una coordenada– que havia d'omplir-se d'esdeveniments, la història es pensava com una realitat autosuficient i autotèlica que avançava al marge dels subjectes que, presumptament, en formaven part, resultant, per tant, en subjectivitats sense història.

La distinció entre la història dels vencedors i la dels vençuts es posa al servei d'alertar l'historiador d'un dels pitjors perills que l'assetgen: el de prestar-se a ser instrument de la classe dominant⁴⁹. El passat dels vencedors és un passat present en el present, precisament perquè aquest últim se'n considera hereu; el passat dels vençuts, en canvi, n'és absent, i és l'historiador qui ha de definir una nova manera de tractar-lo⁵⁰. Amb una estructura similar a la del record vertader,

⁴⁸ Vid. CAYGILL, H., *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, New York i Londres, Routledge, 1998.

⁴⁹ BENJAMIN, W., 'Tesis sobre la filosofia de la historia', *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pàg. 180.

⁵⁰ El 'gir copernicà' de què parla Benjamin té a veure amb la concepció d'aquesta absència no pas com una realitat fixa, acabada, sinó com un desig frustrat de realització. Respecte d'això, Reyes Mate observa que 'La mirada del historiador benjaminiano se emparenta con la del alegorista barroco que no considera las ruinas y cadáveres como naturaleza muerta sino como vida frustrada, una pregunta que espera respuesta de quien contemple esa vida frustrada. Esa atención a lo fracasado, a lo desechado por la lógica de la historia es

Benjamin tampoc caracteritza la tasca de l'historiador en termes del coneixement del passat tal com ha estat vertaderament, sinó com a presa de possessió d'un record 'tal com se li presenta de sobte al subjecte històric en l'instant del perill'⁵¹. La memòria es pensa com el llenguatge que permet explicar la recerca, en el seu sentit arqueològic, d'allò que el subjecte que recorda *troba* en la imatge del passat. I és en virtut d'aquesta reconstrucció verbal, que la imatge esdevé plenament record. No obstant, Benjamin no fa caure la dimensió verbal d'aquesta reconstrucció del costat de la narració, sinó que la plega dialècticament per a presentar una concepció del llenguatge com a memòria, això és, com a medi en el qual es realitza aquesta conversió de la imatge en record. 'La mémoire' escriu Catherine Perret, 'est la syntaxe du temps où nous nous souvenons'⁵². Més concretament,

Les souvenirs eux-mêmes ne font qu'enregistrer comment le temps se raconte, comment il fait une histoire dont procèdent toutes nos histoires.⁵³

La noció de la memòria com a sintaxi obre la possibilitat a una evolució d'aquesta sintaxi que, com conclou Perret, pot evolucionar com evolucionen les llengües. Les observacions de Benjamin sobre les formes exemplars (el consell, el proverbi, la màxima) expressen aquesta capacitat, ara perduda, de formar un saber objectiu i

profundamente inquietante y subversiva, tanto desde el punto de vista epistémico como político, porque cuestiona la autoridad de lo fáctico. Lo que se quiere decir es que la realidad no es solo lo fáctico, lo que ha llegado a ser, sino también lo posible'. Vid. REYES MATE, *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006; pags. 122 i ss. Veurem la importància d'aquesta problematització de la facticitat històrica quan ens ocupem de la metaficció històriogràfica.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² PERRET, op. cit. p. 99.

⁵³ *Ibid.*

intersubjectiu a partir d'una experiència radicalment subjectiva. En l'oposició que planteja entre la figura del narrador i la del novel·lista, Benjamin explica aquesta desfeta en relació al que famosament ha caracteritzat com a 'reproductibilitat tècnica'. 'El que pot transmetre's oralment', escriu Benjamin, 'el patrimoni de l'èpica, és d'una condició diferent d'allò que constitueix la novel·la'⁵⁴. Si fem cas de Lukács, una de les diferències fonamentals entre èpica i novel·la és l'existència, en la primera, d'un sistema cosmovisional coherent i compartit per tots els membres d'una societat (el que Lukács anomena 'civilització tancada') que, en la segona, es torna problemàtic, és a dir, perd la seva evidència⁵⁵. En conseqüència, l'heroi problemàtic de la novel·la ja no pot ser aquell que encarna els valors d'una sinó el que dramatitza el procés de la conquesta d'aquests valors des de la consciència de la parcialitat d'aquesta conquesta, en una confrontació estructural amb els de la comunitat de la qual forma part, però als quals no és reductible. Si els narradors s'alimenten de l'experiència que 'passa de boca en boca'⁵⁶, la novel·la, que recolza en la cultura escrita, respon a l'aïllament del novel·lista, que dramatitza amb aquesta escissió del cos social una escissió més profunda: la de la impossibilitat de produir un saber proverbial, transmissible, universal. 'La cambra natal de la novel·la', escriu Benjamin, 'és l'individu en la seva solitud, que ja no pot expressar-se de forma exemplar sobre els

⁵⁴ WALTER BENJAMIN, 'Crisi de la novel·la: sobre 'Berlin Alexanderplatz' de Döblin', *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona, Columna, 2001; p. 53.

⁵⁵ Lukács, op. cit. pàgs. 92 i seg.

⁵⁶ Walter BENJAMIN, 'El narrador. Reflexions sobre l'obra de Nikolai Leskov', *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona, Columna, 2001; p. 150.

assumpes que més li importen, que es troba ell mateix desconcertat i no pot donar cap consell⁵⁷.

La impossibilitat del consell és crucial per a entendre la mena d'experiència sobre la qual recolza l'art del narrador. El consell és la forma paradigmàtica d'aquesta orientació pràctica que Benjamin considera característica de tota narració. El consell és, per tant, la forma verbal de la saviesa però la saviesa, 'l'aspecte èpic de la veritat', escriu Benjamin, 's'extingeix'⁵⁸. En la proposta de Benjamin, el que desapareix amb aquesta extinció no és tant una forma narrativa com una manera de fer experiència del present històric, que articula positivament passat i present, tradició i novetat.

Tal com el cita Martin Jay al seu estudi sobre la noció d'*experiència*, en el fragment no publicat que Benjamin escriu el 1932 sobre els proverbis, sosté que el proverbi:

(...) speaks a *noli me tangere* of experience. With this, it proclaims its ability to transform experience into tradition (...) It turns the lesson that has been experienced into a wave in the living chain of innumerable lessons that flow down from eternity⁵⁹

Aquesta 'transformació de l'experiència en tradició' suposa una inscripció del saber en la història similar a la que Benjamin proposa

⁵⁷ BENJAMIN, *ibid.* p. 154.

⁵⁸ BENJAMIN, 'El narrador, p. 153. Tres anys abans, a 'Experiència i pobresa', Benjamin havia parlat del *proverbi* en termes similars. Comentant la fable de la transmissió d'una lliçó valuosa per part d'un pare, que es troba al seu llit de mort, als seus tres fills, Benjamin afirma que la fable expressa un món que compartia una mateixa noció d'experiència. 'Tothom sabia molt bé el que era l'experiència: la gent gran l'havia transmès sempre als més joves', escriu Benjamin, i apunta que aquesta transmissió, que recolzava en l'autoritat de l'edat, es feia en forma de proverbis

⁵⁹ BENJAMIN, 'On Proverbs', citat per Jay, op. Cit. p. 330

en la seva concepció de l'aura. De la mateixa manera que l'aura, la narració existeix en virtut de la manifestació d'un origen, un 'ara i aquí irrepetibles', que, en el cas de la narració, es troba en les pràctiques rituals de la gent, particularment en el moment en què les societats prenen forma de comunitats d'artesans⁶⁰. És de la manifestació d'aquest origen que la narració obté la seva autoritat. No ens ha de sorprendre, doncs, que la crisi de la narració participi del procés d'atròfia de l'aura que segueix a la sostracció de les obres de les funcions rituals que les havien motivat i en les quals es duia a terme aquesta conjunció de continguts individuals i col·lectius que constitueixen l'experiència. L'evolució tecnològica, l'increment en les capacitats de reproducció de l'obra i l'acceleració general que ha patit la societat en el transcurs de la seva modernització han problematitzat dos aspectes de la relació de l'individu amb el temps fonamentals per aquesta 'irrepetible manifestació d'una llunyania' que és l'experiència auràtica: d'una banda, l'increment dels estímuls i la velocitat de la vida moderna han pervertit la mena de temps rumiant i repetitiu que li cal a l'experiència per esdevenir tradició. 'La gent que no s'avorreix', escriu Benjamin, 'no sap explicar històries' i cada cop hi ha menys lloc per a l'avorriment⁶¹. A aquesta acceleració de la vida quotidiana s'hi suma una segona transformació: la de la desaparició de la distinció entre passat i present que organitza la noció mateixa de llunyania. Sense aquesta distància, s'ensorra la possibilitat que l'objecte retorni dialècticament la mirada al subjecte i, per tant,

⁶⁰ JAY, *Songs of Experience*, p. 333.

⁶¹ *Vid.* 'The Handkerchief',

l'*Erfahrung* es disgrega en moments d'intensitat sense ressonàncies narratives⁶². L'experiència es desfà en *xoc*.

Experiència i xoc

Segons Benjamin, la modernitat ha produït una mena específica d'experiència que no permet l'establiment de continuïtats –la descoberta de similituds⁶³– que eren la base de la seva conversió en narració. Enlloc d'això, la mena d'experiència que viu un treballador en una cadena de muntatge, per fer servir el cas de Benjamin, és la del *xoc*. Per tal de definir el que entén per *xoc*, Benjamin parteix de l'observació freudiana segons la qual l'organisme orienta els seus esforços a la protecció davant dels estímuls exteriors⁶⁴. Aquesta protecció demana al subjecte una sèrie d'operacions que permetin mantenir el privilegi de la pròpia energia interior davant l'excés potencialment destructor de les energies exteriors, cosa que passa, principalment, per la incorporació a la consciència d'aquests estímuls. Benjamin recorre a la paraula 'vivència' per a designar aquest procés d'integració conscient dels estímuls exteriors en una identitat més o menys coherent que hem esmentat en relació a la *Bildungs*. El *xoc*, en canvi, és la mena d'agressió que pateix l'organisme quan no aconsegueix protegir-se adequadament i, per tant, permet que

⁶² JAY, *ibid.* p. 334.

⁶³ 'There is no greater error than to construe experience –in the sense of life experience –according to the model on which the natural sciences are based. What is decisive here is not the causal connections established over the course of time, but the similarities that have been lived', BENJAMIN, 'Experience' (1932), *Selected Writings*, vol. 2, p. 553.

⁶⁴ WALTER BENJAMIN, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire', op. cit. p. 163.

l'estímul exterior se situï directament en la inconsciència, des d'on exerceix una mena substancialment diferent d'influència. La incorporació dels estímuls a la consciència és el principi fonamental de protecció davant del *xoc* traumàtic amb què amenaça l'excés de l'estímul exterior. El somni i el record formen part d'aquest 'domini eficaç dels estímuls' que treballen per incorporar-los a la consciència i, per tant, dotar-los del caràcter de vivència: 'Cuanto mayor es la participación del momento del momento de *shock* en las impresiones individuales, cuanto más incansablemente tiene que mantenerse la conciencia alerta en interés de la protección contra los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que opera, tanto menos aquéllas lograrán penetrar en la experiencia, y así también tanto mejor realizan el concepto de vivencia'⁶⁵. Una de les preguntes fonamentals de la Modernitat, doncs, serà la de la possibilitat de fundar una poesia lírica en una mena d'experiència per a la qual el *xoc* ha esdevingut la norma.

La qüestió del *xoc* té, a més, un aspecte decisivament temporal. Si la protecció de la consciència davant de l'estímul consisteix a 'assignar a l'esdeveniment un punt temporal en l'interior de la consciència', encara que sigui a costa del seu contingut, la desfeta d'aquesta activitat protectora suposa, al seu torn, la impossibilitat d'articular present i passat sobre la qual havien recolzat la narració, la saviesa i l'experiència auràtica, cosa que duu Benjamin a definir la sensació d'allò modern com la 'desintegració de l'aura en la vivència

⁶⁵ BENJAMIN, op. cit.. p. 163.

que correspon al *xoc*⁶⁶. El que Benjamin havia detectat com a símptoma després de la Primera Guerra Mundial, Theodor W. Adorno ho establirà definitivament com a patologia després de la Segona A *Minima moralia* (1951), en referència a la Segona Guerra Mundial, Adorno insisteix en aquesta idea del *xoc* com a nucli de l'experiència degradada: 'La vida', escriu, 's'ha convertit en una discontinua successió de *xocs* entre els quals s'obren buits i intervals de paràlisi'⁶⁷, cosa que, com en el cas de Benjamin, condueix a una disgregació de l'experiència i a una crisi del relat:

(...) s'ha disgregat la identitat de l'experiència, la vida internament articulada i continuada que era l'única que autoritzava l'actitud del narrador. Només cal tenir present la impossibilitat que algú que hagi anat a la guerra n'expliqui coses com abans es podien explicar les pròpies aventures⁶⁸.

Adorno i Benjamin vinculen aquesta desintegració a la progressiva tecnificació i racionalització modernes, a l'acceleració i la burocratització de la vida quotidiana i a la substitució de la narració en favor de la informació pròpia del món modern⁶⁹. En la seva anàlisi de la *pseudocultura*, Adorno insisteix en la desfeta d'una experiència entesa com a continuïtat, és a dir, com a persistència en la consciència d'allò absent sobre el qual es desplega la mena de treball associatiu que funda la individualitat. Enlloc d'això, el pseudoculte es troba en un estat de deslligament i de presentisme obligat en el qual una informació es veu substituïda per la informació següent que, al

⁶⁶ *Ibid.* p. 205.

⁶⁷ ADORNO, Th. *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1998, p. 52.

⁶⁸ ADORNO, Th., 'El lloc del narrador en la novel·la contemporània', p. 63.

⁶⁹ W. BENJAMIN, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire', p. 158.

seu torn, es veurà substituïda per la immediatament posterior. Per això, Adorno pot caracteritzar la mena de formació que resulta d'una societat industrial avançada (unidimensional) com una debilitat davant del temps en la qual el judici que segueix a una experiència articulada del temps es redueix a un mer exercici de constatació factual del que es té al davant⁷⁰. Tornen a aparèixer aquí els dos temps –un d'exterior i un d'interior, desarticulats- propis del xoc benjaminià; ara bé, a aquesta proliferació d'estímuls s'hi afegeix la qüestió de la naturalesa mateixa de l'estímul, que com Benjamin ja havia advertit, consisteix en la mera repetició d'un mateix gest absolutament deslligat del gest anterior i del gest posterior. Aquesta corrosió dels vincles entre moments i entre gestos és el que permetia a Benjamin vincular l'experiència del xoc del treballador davant de la cadena de muntatge amb la del jugador: en tots dos casos, cada moviment inicia una seqüència que, per definició, queda interrompuda abans i tot de poder projectar-se com a seqüència. El xoc, com el joc, no sedimenta en res, sinó que instala l'individu en un temps que sempre recomença i que, per tant, es troba buit de contingut⁷¹. Per això, Adorno imputa al pseudoculte una mena

⁷⁰ Escriu Adorno: 'en lugar del *temps-durée*, conexión de un vivir en sí relativamente unísono que desemboca en el juicio, se coloca un 'Es esto' sin juicio, algo así como hablan esos viajeros que en el expreso nombran en todos los sitios que pasan como un la fábrica de rodamientos o de cementos, o el nuevo cuartel, listos para contestar sin consecuencia ninguna cualquier pregunta no formulada'. Vid. ADORNO, 'Teoría de la pseudocultura', ADORNO, TH. i HORKHEIMER, M., *Sociológica*, Madrid, Taurus, 1966, p. 194-195.

⁷¹ Escriu Benjamin, en el seu desplegament de l'equivalència entre el xoc que experimenta l'obrer en la seva relació amb la maquinària i el jugador amb la partida: 'Como cada maniobra de la máquina es impermeable a la anterior, igual que lo es un *coup* en la partida de azar frente a la última jugada, la prestación del obrero asalariado es a su manera equivalente a la prestación del jugador. El

particular de mala memòria que és símptoma de la impossibilitat de sintetitzar allò que s'ha experimentat, d'incardinar-ho, en una relació dialèctica amb el record, en un procés de constitució identitària cosa que, en la tradició hegeliana de la *Bildungs*, n'havia fet la facultat privilegiada.

Signes de la crisi

L'obra de Donald Barthelme pot llegir-se com a símptoma i resposta d'aquesta crisi de l'experiència i com a senyal de la vigència que aquesta crisi manté durant la dècada dels seixanta. En els tres reculls de narracions que publica entre 1964 i 1970, Barthelme desplega el programa de destrucció dels 'vells mites de la profunditat' que Robbe-Grillet havia situat al centre de la seva 'nova novel·la': s'hi rebutgen per principi l'ús tradicional de la cronologia, la trama, la coherència (psicològica) del personatge, de l'espai i del temps, de la gramàtica, de la sintaxi, de la metàfora, del símil i de tota distinció més o menys consensuada entre fet i ficció, que apareixen tots ells sota una forma dislocada. Aquest 'art de la dislocació'⁷² manifesta la pèrdua de centralitat de les dues instàncies que, en el realisme genètic, havien funcionat com a ancoratge de la representació literària, això és, la subjectivitat (sigui la de l'autor com a garantia de la coherència de la representació sota la forma de la funció que li atribueix Foucault, sigui la del personatge que narra, o sobre el qual es narra) o

trabajo de ambos se halla por igual, en consecuencia, libre de contenido como tal'. BENJAMIN, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, op. cit. pàg. 184.

⁷² Vid. GORDON, L., *Donald Barthelme*, Boston, Twayne Publishers, págs.. 28-29.

la realitat *qua* objecte de la representació, l'estabilitat ontològica de la qual permet la gran varietat de postulats mimètics que travessen la tradició literària occidental⁷³. En el moment en què el text ja no pot reposar en cap d'aquestes dues instàncies, orienta la seva atenció cap al llenguatge, la dificultat d'utilització del qual passa a ser ara el tema central de l'obra. A 'Will You Tell Me?', Barthelme explora paròdicament la utilització convencionalitzada del *show and tell*⁷⁴ per apuntar a la naturalesa artificial de la representació literària de la duració. La narració desplega el *clixé* de les teranyines sexuals i emocionals que es teixeixen entre tres personatges, Charles, Hubert i Irene, però inverteix la lògica de la *mostració* i l'*explicació*. Els esdeveniments que se suposarien més importants en la *història* que es narra s'enllesteixen amb una sola frase i sense cap atenció a les ressonàncies que puguin tenir de cara a la trama, mentre que la descripció s'atura morosament en elements intrascendents:

Eric was born.

⁷³ En el seu treball introductori a l'obra de Barthelme, MAURICE COUTURIER i RÉGIS DURAND parlen, també, d'un 'art de les absències' per a subratllar tant la desfeta de la confiança en la idea d'una realitat amb sentit com la del que anomenen l'"eclipsi del subjecte'. Vid. 'Barthelme and the Eclipse of the Subject', *Donald Barthelme*, pàgs. 33 a 41.

⁷⁴ La diferència entre *show*, 'mostrar' i *tell*, 'dir' o 'explicar', s'ha fixat com a principi operatiu de tota narrativa en la reflexió institucionalitzada sobre l'art de la narració que hom pot trobar en la llarga tradició de textos que va del *The Craft of Fiction* (1921), de Percy Lubbock, fins a *How Fiction Works* (2008), de James Wood. La 'mostració' troba el seu origen en la inclusió de l'escena dramàtica en la novel·la i la seva forma més pura en la transcripció, en estil directe, dels discursos dels personatges, mentre que l'"explicació" sovint es vincula amb el resum autorial. Si la primera es caracteritza per un major grau de detall i de concreció, la segona té com a trets principals l'abstracció i la concisió. Si la primera produeix un efecte d'alentiment del temps narratiu, la segona, per contra, l'accelera. Vid. DAVID LODGE, 'Mostrar i explicar', *L'art de la ficció*, Empúries, Barcelona, 1998, p. 218-219.

Hubert and Irene had a clandestine affair. It was important they felt that Charles not know. To this end they bought a bed which they installed in another house, a house some distance from the house in which Charles, Irene and Paul lived. The new bed was small but comfortable enough. Paul regarded Hubert and Irene thoughtfully. The affair lasted for twelve years and was considered very successful.

Hilda.

Charles watched Hilda growing from his window. To begin with, she was just a baby, then a four-years-old, the twelve years passed and she was Paul's age, sixteen⁷⁵

La dislocació de la proporcionalitat que se suposa hauria de mantenir-se entre la importància dramàtica de certes informacions (l'afer entre Hubert i Irene o el naixement d'Eric, per exemple) i l'espai que se'ls dedica (en relació a altres elements menys importants, com el llit on Hubert i Irene consumeixen l'afer) provoca l'alteració en la 'duració' narrativa que David Lodge troba característica del passatge⁷⁶. El joc de Barthelme no es limita a posar de manifest la convencionalització de la representació de la duració temporal en la narrativa realista tradicional, que recolza en aquesta mateixa alternança de passatge explicatiu amb una mostració detallada. Utilitza aquesta convenció per a produir una mena d'experiència temporal a la qual només podem accedir per mitjà de la ficció. Barthelme sembla jugar aquí amb la tesi que Paul Ricoeur desplega a *Temps et récit*, segons el qual l'experiència humana del temps només és possible en virtut de la seva estructuració narrativa⁷⁷. Si bé Ricoeur

⁷⁵ BARTHELME, 'Will You Tell Me?', *Sixty Stories*, Penguin Books, New York, 1981, pág. 37.

⁷⁶ Vid. LODGE, op. Cit. P. 315-317.

⁷⁷ RICOEUR, P., *Temps et récit* (3. Vols), París, Seuil, 1983-1985.

detalla la seva anàlisi del moment configuratiu de l'activitat mimètica –el *mythos*, o la ‘posada en trama’- per explicar la continuïtat en l'experiència del temps que fan autor i lector, Barthelme la posa al servei justament del contrari: la reivindicació de l'artificialitat d'aquesta activitat entramadora persegueix la producció d'una temporalitat que ja no respon a una experiència anterior a l'activitat configurativa, sinó que neix com a estricte efecte de la narració. En aquest sentit, Charles Molesworth l'encerta en la seva descripció de la paròdia de Barthelme com a ‘mala representació de la representació’⁷⁸. Ara bé, la violència metaficcional del text correria el risc de caure en una certa esterilitat si no fos perquè, a més de funcionar com a estratègia desautomatitzadora, apunta també a la desfeta de la vida ‘internament articulada i continuada’ de què parlava Adorno. La discontinuïtat causal i temporal del text de Barthelme sembla apuntar a la discontinuïtat de l'experiència que acompanya el text, sense establir-se'n com a causa.

Un dels problemes centrals que reapareix sistemàticament en l'obra de Barthelme és el de la introducció de la discontinuïtat i la desarticulació en un gènere del discurs –la obra literària- que existeix en virtut de l'establiment d'un tot. ‘Endings are elusive’, escriu el narrador de ‘The Dolt’, ‘middles are nowhere to be found, but worst of all is to begin, to begin, to begin’⁷⁹. El narrador de ‘See the Moon?’ formula el que potser sigui la frase més citada de l'obra de Barthelme,

⁷⁸ MOLESWORTH, CH. *Donald Barthelme's Fiction. The Ironist Saved From Drowning*, University of Missouri Press, 1982, pàg. 43 a 80.

⁷⁹ BARTHELME, ‘The Dolt’, *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, 1968 (citem de *Sixty Stories*, pàg. 89).

quan afirma: 'Fragments are the only form I trust'⁸⁰ Deixant de banda el grau de representativitat que la frase que formula un dels personatges de Barthelme pugui tenir respecte la poètica de Barthelme mateix, el que resulta interessant és la manera com aquest mateix narrador emplaça el fragment en una orientació vers el tot que, ahora, relativitza:

It's my hope that these... souvenirs... will someday merge, blur – cohere into something meaningful. A gran word, meaningful. What do I look for? A work of art, I'll not accept anything less. Yes I know it's shatteringly ingenuous but I wanted to be a painter⁸¹.

Els records, fragmentats, es resisteixen a integrar-se en un tot, la coherència del qual es fa condició de possibilitat del seu sentit. Aquesta aspiració a la totalitat, que corregiria la parcialitat dolorosa del fragment, només és imaginable a partir del fragment mateix, que, d'acord amb aquesta concepció, la construiria en negatiu, com a completesa anterior o com a promesa d'una plenitud que vindrà. Ara bé, aquesta relació del fragment amb el tot és, justament, el que segons Blanchot opaca la possibilitat de pensar amb precisió aquesta *parla de fragment*, que no és ni efecte d'una ruptura elidida ni anticipació d'una completesa. Escriu Blanchot:

La parole de fragment n'est jamais unique, meme le serait-elle. Elle n'est pas *écrite* en raison ni en vue de l'unité. Prise en elle-meme, il est vrai, elle apparait dans sa brisure, avec ses aretes tranchantes, comme un bloc auquel rien ne semble pouvoir s'agreger. Morceau de

⁸⁰ BARTHELME, 'See the Moon?', *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, 1968 (citem de *Sixty Stories*, pàg. 91).

⁸¹ BARTHELME, *Ibid.* p. 91.

météore, détaché d'un ciel inconnu et impossible à rattacher à rien qui puisse se connaître⁸².

És des d'aquest punt de vista que Ronald Sukenick escriurà, a la seva novel·la *98.6*, que el que anomena 'the law of mosaics, a way of dealing with parts in the absence of wholes' és la única aproximació vàlida a l'experiència contemporània⁸³ Que el narrador del conte de Barthelme vulgui ser pintor sembla apuntar, en aquest sentit, a una literalització lúdica de la 'imatge del món' de què parla Heidegger⁸⁴. D'acord amb Blanchot, el fragment ens permet fer experiència del món sense haver-ne de restituir una totalitat inexistent o irrellevant: el fragment, com en la concepció romàntica, és, ell mateix, *totalitat*. Barthelme, però, no es limita a reivindicar la capacitat que té el fragment d'imposar-se com a forma de sentit, sinó que l'utilitza per desvelar una insistència a retallar-lo contra formes de totalitat possibles que vincula amb el que anomena 'la seguretat burgesa'⁸⁵. La

⁸² BLANCHOT, M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 452.

⁸³ SUKENICK, R., *98.6*, Nova York, Fiction Collective, 1975, p. 122.

⁸⁴ HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.

⁸⁵ En el text de resposta als articles que Mary McCarthy publica a principis dels seixanta, i que titlla de 'manifestos conservadors', Barthelme separa els treballs dels autors que han optat per adequar la forma de la narració al que entenen que és una transformació característica de la realitat que els és contemporània en dos tipus principals: el de l'agressió i el del joc. Barthelme caracteritza l'obra de Burroughs simptomàticament en termes de compilació atzarosa d'informació: 'Burroughs' form is inspired, exactly ppropriate to his terroristic purpose. He has approximated what might be heard tuning across the broadcast band of a radio built to receive all the asylums of the world. A high noise-to-signal ratio, randomness, and shouts of pain mingle to produce an unbearable tension'. Una mica més endavant, comentant l'obra de Hubert Selby Jr., Barthelme parla d'automutilació, en un gest que fa ressonar les 'aristas cortantes' dels fragments de Blanchot: 'The safety of the bourgeois is everywhere menaced by the form. Selby in particular manages a prose as flat, anonymous and coldly accusing as a crusted bandage lying in the street. Reading one of his stories is a form of self-mutilation, akin to the disciplines of the flagellant. These artist respond to the world by adding to it constructs which are hostile to life, and Burroughs, most in debt to

pregunta per la relació entre la fragmentació i les figures possibles de totalitat a què remet en es troba, també, en el privilegi de la relació que la narració ha establert amb una certa idea de memòria com a dipòsit accessible 'd'allò que va ser tal com va ser'. A 'Views of My Father Weeping'⁸⁶, Barthelme problematitza aquesta relació prenent com a premissa la història d'una enquesta. El pare del narrador ha mort atropellat per un carruatge conduït, escriu, per un aristòcrata, cosa que dóna lloc a una petita investigació, o a la idea barthelmiana d'una investigació. A mesura que la narració avança, el narrador acumula informacions contradictòries sobre l'accident (o assassinat), cosa que desestabilitza l'estatus de testimoni dels testimonis, l'estatus social de l'acusat (que passa de ser indiscutiblement un aristòcrata a ser, potencialment, qualsevol cosa) i a l'estat en què es trobava el pare en el moment de la seva mort (que passa de sobri, a borratxo, a distret). Naturalment, la investigació, dramatització narrativa de la confiança epistemològica il·lustrada, no arriba enlloc. Fins i tot en el moment d'interrogació del que passa per ser el testimoni principal de l'incident, Lars Bang, el cotxer que ofereix la pista definitiva, es veu, al seu torn, radicalment qüestionat: Bang, ens diu un últim testimoni, 'is an absolute bloody liar' a la qual cosa hi segueix un 'Etc.' amb què es clou la narració⁸⁷.

La forma tradicionalment conclusiva de l'enquesta policial s'obre aquí cap a una progressió asimptòtica: hi tendeix infinitament sense

Joyce, makes the deepest wounds'. BARTHELME, 'After Joyce', *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme*, Berkeley, Counterpoint, 1997, p. 8.

⁸⁶ BARTHELME, *City Life*, Farrar, Straus & Giroux, 1970 (Bantam, New York, 1971).

⁸⁷ BARTHELME, op. cit. pàg. 17

arribar-hi mai. El cercle s'espiralitza i la memòria, en la seva temptativa de retornar sobre les pròpies passes, no l'encerta a retornar a un mateix record. La narració duplica aquesta impossibilitat epistemològica en la seva organització formal, que avança per paràgrafs aforístics deslligats i combinen la resolució progressiva del *puzzle* inicial amb breus evocacions del pare que, al seu torn, també es posen en qüestió. Si a 'Will You Tell Me?' era la jerarquia d'informacions (en relació a l'economia del *dir* i el *mostrar*) el que es dislocava per mitjà d'un joc metanarratiu amb els mecanismes de representació de la duració, ara és la memòria, com a facultat organitzadora d'un relat amb sentit, el que es desestabilitza. En les diverses evocacions del seu pare que acompanyen la investigació, el narrador de seguida manifesta el dubte la identitat mateixa del seu pare, això és, sobre si l'home a qui recorda plorant al llit de casa seva és, en efecte, el seu pare: 'It may be someone else, the mailman, the man who delivers the groceries, an insurance salesman or the tax collector, who knows. However, I must say, it resembles my father'⁸⁸. Una mica més endavant, limitarà el que se sap sense dubtes a una dada irrellevant: 'It is someone's father. That much is clear. He is fatherly'⁸⁹, en el que suposa un gir metadiscursiu de la investigació mateixa, que passa a tractar sobre el procés de l'enquesta⁹⁰. Que sigui el pare d'algú es fa dependre, estrictament, de la impressió que en té el narrador, el qual sembla trobar-hi una qualitat paternal que recolza,

⁸⁸ *Ibid.* pàg. 3-4.

⁸⁹ *Ibid.* P. 7

⁹⁰ KLINKOWITZ, J., *Literary Disruptions*, University of Illinois Press, 1975, p. 71 i 72.

essencialment, en el fet que plora ('Tears falling. Tears falling. Tears falling. More tears'). El pare, per tant, no ho és en virtut de cap essència paternal, sinó en la coincidència en un gest, el del plor, signe d'aquest 'ésser pare'. A aquest primer signe, n'hi segueix un de segon:

If it is not my father sitting there in the bed weeping, why am I standing before this bed, in an attitude of supplication? Why do I desire with all my heart that this man, my father, cease what he is doing, which is so painful to me?⁹¹.

En tots dos casos, la qualitat de 'pare' del pare depèn d'alguna cosa que no és el pare mateix, que no es manifesta com a essència. Més concretament, la qualitat paternal es torna una funció –primer, de la coincidència del gest que detecta el narrador, després del dolor del narrador. Si bé la identitat del conductor no s'acaba descobrint mai, el que la narració posa en evidència nítidament és la forma mateixa de la inquisició, que s'independitza de l'objecte sobre el qual inquireix. A 'Me and Miss Mandible', trobem una inversió similar de la relació entre signe i referent. El narrador, aquest individu de més de trenta anys al qual es declara oficialment un 'infant' i es força a tornar a l'institut, ha descobert la naturalesa arbitrària dels signes:

I believed that because I had obtained a wife who was made up of wife-signs (beauty, charm, softness, perfume, cookery), I had found love. Brenda, reading the same signs that have now misled Miss Mandible and Sue Ann Brownly, felt she had been promised that she would never be bored again (...) But I say, looking about me in this incubator of future citizens, that signs are signs, and that some of them are lies⁹².

⁹¹ *Ibid.* pàg. 10-11

⁹² BARTHELME, D., 'Me and Miss Mandible', a *Come Back, Doctor Caligari*, p. 109.

Són, doncs, els signes els que funden la interioritat i no pas una interioritat preexistent la que motiva i explica l'existència del signe.

El subjecte com a superfície

Aquests signes, a més, es delaten com a signes altament convencionalitzats –això és, com el producte de la naturalització de codis culturals i històrics que defineixen una constel·lació de ‘signes de muller’ i, per tant, produeixen la muller mateixa. El desplegament sistemàtic d'aquesta inversió explica que, com observa Lois Gordon, els personatges de Barthelme facin sovint l'efecte de ser meres composicions verbals. ‘They are so much the product of modern expertise regarding ‘identity’, escriu Gordon, ‘such authorities on Freudian or Jungian thought and all the rest- that they speak and act this out in their very lines, in the very jargon of contemporary expertise’.⁹³ ‘Parlen i actuen’ en l'argot especialitzat dels diversos discursos del jo. En la mesura que es veuen reduïts a meres instàncies de l'elocució de paraules màximament convencionalitzades, els personatges de Barthelme es tornen indistingibles d'aquests discursos, fins a tal punt que la diferència entre interioritat i exterioritat, entre idea i acte, es dissol i la noció d'una ‘veu interior’ desapareix en l'exterioritat radical de les paraules en què, presumptament, havia de comparèixer. El president de ‘The President’, per exemple, és capaç d'organitzar discursos perfectes al

⁹³ GORDON, op. cit. pàg. 21.

final dels quals el narrador, que se l'escolta, és incapaç de recordar què ha dit, si és que ha dit alguna cosa:

There remains only an impression of strangeness, darkness... On television, his face clouds when his name is mentioned. It is as if hearing his name frightens him. Then he stares directly into the camera (an actor's preempting gaze) and begins to speak. One hears only cadences. Newspaper accounts of his speeches always say only that he 'toughed on a number of matters in the realm of...'⁹⁴.

Aquesta és la *malaise* que Barthelme detecta en la societat contemporània, i que a *Snow White* pren la forma de la 'equanimitat', això és, l'absència d'un llenguatge que ens permeti expressar/produir la pròpia singularitat. No pot ser el llenguatge naturalitzat dels gèneres del discurs. Com en el cas de l'arenga política o de la crònica periodística, el primer que li cal a Barthelme és delatar la buidor substancial del codi, cosa que sovint pren la forma de la seva reducció al tòpic, al clixé, a la *cadència*. Si, com proposa Deleuze, la tasca de l'escriptor consisteix a 'esculpir una llengua dins del llenguatge'⁹⁵, aquesta tasca demana una activitat destructiva, dislocadora, gràcies a la qual es produeixin petits efectes de singularitat. La varietat de registres, tècniques i formats de l'obra de Barthelme recolza en la diversitat d'operacions destructives que duu a terme: la citació, en una mateixa frase, d'abstraccions o precisions altament especialitzades, els eslògans de revistes populars, receptes del dia i gloses de la filosofia de Kierkegaard o Pascal, la interrupció del continu de la història per mitjà de contradiccions o retraccions, el

⁹⁴ BARTHELME, 'The President', *Sixty Stories*, p. 53.

⁹⁵ DELEUZE, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

canvi continu de punt de vista i de narrador, la literalització d'una metàfora o d'un clivé, l'ús de paraules anòmales o introduïdes en contextos inesperats, la paròdia de tot tipus de gènere, la utilització emfàtica de la forma passiva, la ruptura de la sintaxi, l'ús de neologismes i de jocs de paraules, la juxtaposició del seriós amb el banal, el jocs tipogràfics, la inclusió d'il·lustracions o fotografies en la creació de *collages* narratius, o antinarratius⁹⁶. La destrucció-dislocació de Barthelme, però, treballa per a produir aquests petits moments afirmatius, aquestes flexions particulars i estranyes del llenguatge que, associades a un personatge o a un narrador, produeixen, com hem dit, mínims efectes de singularitat. Barthelme, doncs, valida la descripció que proposa Benjamin del caràcter destructiu com aquell que enderroca allò existent no per les runes en elles mateixes, sinó pels camins que hi passen a través⁹⁷

L'humor, segons Deleuze, s'oposa a la ironia socràtica, 'ascensional', en la mesura que refusa dualismes i combat tota idea de profunditat. L'humor 'descendeix', diu Deleuze, a un joc de superfícies, 'aquest exercici que consisteix a substituir les significacions per designacions, mostracions, consumicions i destruccions pures'⁹⁸. La ironia, en canvi, recolza en una teoria romàntica del jo per a la qual l'oposició subjecte/objecte resulta

⁹⁶ Vid. GORDON, op. Cit. pàgs. 20 a 29, COUTURIER I DURAND, op. Cit. pàg. 24 a 29, KLINKOWITZ, op. Cit. pàgs. 65 a 76.

⁹⁷ W. BENJAMIN, 'El caràcter destructivo', *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, p. 161.

⁹⁸ DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, p. 160

fonamental⁹⁹. ‘El que hi ha de comú en totes les figures de la ironia’, escriu Deleuze, ‘és que contenen la singularitat en els límits de l’individu o de la persona’, i cita a continuació un passatge de Kierkegaard on el filòsof danès explica el vagabundeig de la ironia, i la pèrdua de valor de les realitats a les quals s’enfronta, en termes d’un ‘Jo fonamental’ per al qual no hi ha ‘realitat adequada’¹⁰⁰. Segons Kierkegaard, la ironia no es caracteritza per un interès sobre la natura de l’objecte, sinó per la conquesta d’una certa llibertat per al subjecte. Kierkegaard distingeix, així, entre el dubte i la ironia:

With doubt the subject constantly seeks to penetrate the object, and his misfortune consists in the fact that the object constantly eludes him. With irony, on the other hand, the subject is always seeking to get outside the object, and this he attains by becoming conscious at every moment that the object has no reality¹⁰¹

La ironia, doncs, és una forma de ‘llibertat negativa’ en la mesura que, dient el contrari del que es vol dir, el subjecte es desfà de tot lligam en relació als altres i en relació a sí mateix. En aquest sentit, la ironia és una forma d’afirmació de la centralitat del subjecte que Barthelme posa en un segon pla en favor de l’humor. A ‘Kierkegaard unfair to Schlegel’, un narrador anònim conversa amb un personatge

⁹⁹ Tal com exposa Pere Ballart, en el seu estudi sobre el concepte, la teoria romàntica supera la contradicció que se situa al centre de la creació poètica (això és, la de la impossibilitat de representar, en un medi limitat com el llenguatge, la fluïdesa infinita de la realitat) per mitjà de la inclusió de la consciència creadora, i de l’acte de la creació, en la obra creada, operant, així, el que Lukács anomena un acte de ‘correcció’ pel qual s’inclou, en l’obra, la consciència de la impossibilitat de l’empresa que vol dur a terme. Vid. BALLART, P., *Eironeia*, Sirmio/Quaderns Crema, 1994, pàgs. 65 a 69, i G. LUKÁCS, *Teoria de la novel·la*, Barcelona, Ed. 62, 1965.

¹⁰⁰ DELEUZE, *ibid.* p. 166.

¹⁰¹ Kierkegaard, citat per BALLART, P., *Eironeia*, op. cit.

anònim que entenem n'és, o li fa, de psicoanalista. El narrador de Barthelme cita extensament *El concepte de la ironia*, del danès, i exposa el tractament presumptament injust que fa de *Lucinde*, la novel·la d'Schlegel. A aquest joc de paràfrasi i citacions, i a l'acusació d'injustícia a Kierkegaard, hi segueix una revelació sorprenent, veritable motiu de l'exegesi:

That's not what I think at all. We have to do here with my own irony. Because of course Kierkegaard was 'fair' to Schlegel. In making a statement to the contrary I am attempting to... I might have several purposes –simply being provocative, for example. But mostly I am trying to annihilate Kierkegaard in order to deal with his disapproval.

Q: Of Schlegel?

A: Of me¹⁰²

La dimensió metairònica del conte es posa al servei de la revelació de la funció defensiva de la ironia, que ja no afirma aquest 'Jo fonamental' de Kierkegaard sinó que l'invoca malencònicament des de la consciència de la falta. Aquesta 'subjectivitat en eclipsi' troba una de les seves figures paradigmàtiques en la reinvençió que proposa Barthelme de Robert Kennedy. 'Robert Kennedy Saved From Drowning' insisteix en la forma fragmentària, composta de paràgrafs aforístics, per compondre un antirretrat del president – antirretrat, perquè tota descripció impugna la possibilitat mateixa d'afirmar res sobre el president de manera unívoca: els signes i les

¹⁰² BARTHELME, 'Kierkegaard Unfair to Schlegel', *City Life*, p. 96-97.

emocions són el que són i, ahora, el seu oposat, el subjecte, observen Durand i Couturier, oscil·la entre oposats¹⁰³:

He is neither abrupt with nor excessively kind to associates. Or he is both abrupt and kind.

The telephone is, for him, a whip, a lash, but also a conduit for soothing words, a sink into which he can hurl gallons of syrup if it comes to that (...) 'I spend my time sending and receiving messengers', he says. 'Some of these messages are important. Others are not'.¹⁰⁴

Hi trobem, condensats, tots els signes d'aquesta crisi del subjecte, que és, també, una crisi de llenguatge: el tòpic, la reducció del jo a un joc de superfícies, la impertinència d'una hermenèutica que desdobli l'individu en forma (superfície) i contingut (fons) i aquesta tristor que travessa l'obra de Barthelme com a resposta emocional a una pèrdua. La narració acaba amb una discussió del subjecte marivaudià segons George Poulet extraordinàriament indicativa de la posició en que la crisi benjaminiana de l'experiència deixa el subjecte:

The Marivaudian being is, according to Poulet, a pastless futureless man, born anew at every instant. The instants are points which organize themselves into a line, but what is important is the instant, not the line. The Marivaudian being has in a sense no history. Nothing follows from what has gone before. He is constantly surprised. He cannot predict his own reaction to events. He is constantly being *overtaken* by events. A condition of breathlessness and dazzlement surrounds him. In consequence he exists in a certain freshness Poulet, quoting marivaux, describes very well.¹⁰⁵

¹⁰³ *Ibid.* p. 36.

¹⁰⁴ BARTHELME, D., *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, p. 33.

¹⁰⁵ BARTHELME, op. Cit. p. 44.

La citació és llarga, però resulta particularment rellevant per al problema que estem tractant. Barthelme hi convoca els aspectes principals d'aquesta crisi benjaminiana: el presentisme radical en què es troba emplaçat el subjecte en la desfeta de la vivència en el *now*, (*futureless and pastless man*), la desarticulació de la continuïtat de la vida (la irrellevància de la línia que organitzen aquests presents punt) i, per tant, la desfeta de tota consciència històrica, la incapacitat del subjecte de mantenir cap mena de continuïtat respecte de sí mateix que li permeti predir un comportament i, per tant, fixar alguna mena d'identitat (entre el que era un moment abans, el que és, i el que serà un moment després del present immediat), del qual resulta la impossibilitat de sedimentar una experiència que sigui, com insistia Benjamin, transmissible. D'aquí, que el text tematitzi aquesta inestabilitat epistemològica i en justifiqui la fragmentació formal¹⁰⁶.

El Dreck i el llenguatge com a clixé

Hem observat més amunt que els personatges de Barthelme se singularitzen (mínimament) gràcies a la violència que exerceixen sobre el llenguatge. Fora d'això, no obstant, la subjectivitat barthelmiana es pot caracteritzar com un joc posicional dins d'un

¹⁰⁶ La distància que el discurs pren respecte el objecte que el text juga a designar reproduceix la distància que el narrador de 'Me and Miss Mandible' descobria entre el signe i el seu referent i entre el subjecte el seu *sí mateix*, cosa que situa la referencialitat de la descripció en un estat de suspensió, d'indecidibilitat. En relació a aquesta mateixa narració, comenten Durand i Couturier: 'What is problematized, then, is not simply the failure to decipher and narrate the subject or referent *they hypothetical 'Robert Kennedy'), but the activity of reference itself, the possibility of situating any referent of a discourse''. op. cit. pàg. 38.

llenguatge degradat¹⁰⁷. Si els personatges no arriben a sedimentar cap identitat plena potser sigui perquè el llenguatge que els produeix, i dins del qual es produeixen, ha perdut tota capacitat d'expressar. En un text que Benjamin no arriba a publicar mai, explicita la oposició entre la narració i la informació, on la primera es troba en crisi perquè gairebé tot ens arriba 'barrejat amb explicacions'. La narració, en canvi, consisteix en alliberar la història que s'explica de les explicacions, plegar-la cap endins de manera que no s'entregui mai de manera definitiva. En l'imperi de la informació, aquesta esporgada gairebé no es troba. 'Casi nada de cuanto nos sucede beneficia a la narración', escriu Benjamin, 'casi todo es informativo'¹⁰⁸. I la informació, a diferència de la narració (que gràcies a aquesta resistència a oferir el seu sentit de manera immediata es desplega al llarg del temps), reposa tot el seu interès en el seu estatus de novetat: 'Ella vive tan solo en ese instante, se entrega a él por completo y se explica sin pérdida de tiempo'¹⁰⁹. El presentisme radical que funda la informació, i en el qual es funda, no és l'únic efecte pernicios de la substitució de la narració per la informació.

Tal com Karl Kraus insisteix, des de la plataforma del *Die Fackel*, el fetitxe de l'actualitat és el que duu a l'escriptura periodística a devaluar i mercantilitzar la cultura i a instaurar una 'catastròfica confusió' allà on se suposa que havia s'imposar-se la claredat informativa o la nitidesa d'una idea. Per dir-ho directament, el

¹⁰⁷ DERRIDA, J., *Positions*, Éd. du Minuit, 1972.

¹⁰⁸ W. BENJAMIN, 'Pequeñas joyas', *Denkbilder*, Madrid, Abada, 2012, p. 191. Benjamin reproduirà *verbatim* aquest mateix passatge a 'El narrador'.

¹⁰⁹ *Ibid.*

periodisme ha suposat una corrupció del llenguatge que, en la mesura que Kraus no distingeix entre el que un individu diu, o escriu, i el que és, suposa una corrupció moral. Aquesta corrupció comença, segons Kraus, amb Heine, que fa d'exemple privilegiat al que Kraus descriu com a *folletanisme* i que suposa una 'amalgama d'esperit i informació' que, com les arts aplicades i el *Kitsch*, desdibuixen els límits entre allò instrumental i allò artístic¹¹⁰. Al seu torn, el periodisme s'alimenta de la *phrase*, és a dir, el lloc comú, la frase feta, el *clixé*, que s'entén com una fórmula que val per a tot en la mesura que no expressa res de concret. Aquesta fraseologia –bèstia negra de Kraus- és el producte d'una desproporció entre la perfecció creixent de la tècnica i l'atròfia de l'imaginació¹¹¹.

El periodisme, doncs, i ha contribuït decisivament a l'empobriment del llenguatge, no només perquè el subordina a la funció menor (i, en el cas de Kraus, vulgar) de referir una informació determinada a un públic de masses, sinó perquè la reducció de l'escriptura a aquesta funció la torna obsoleta de manera immediata. Barthelme posa en relació aquesta producció de 'llenguatge blanc' amb l'increment estadístic de producció de deixalles (*trash*) que, com

¹¹⁰ KRAUS, K. 'Heine y las consecuencias', *'La Antorcha'*. *Selección de artículos de 'Die Fackel'*, Barcelona, Acanalado, 2011. *Vid*, CASALS, J., *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, p. 89

¹¹¹ Escriu Casals: 'Lo que suscita el horror de Kraus no es tanto la máquina en sí misma como el desequilibrio existente entre el desarrollo de ésta y el desarrollo ético e imaginativo de la humanidad: el hecho de crear incesantemente 'nuevas máquinas al servicio de una vieja moral'. Es por este desequilibrio por lo que la humanidad deviene 'criada de sus medios'. Y eso es justamente lo que ocurre con el periodismo: el medio se convierte en fin'. CASALS, op. cit. p. 89.

suggereix a *Snow White*, amenaça amb arribar al 100%¹¹². Davant d'aquesta situació, Barthelme desplaça l'atenció de la gestió de la deixalla a l'apreciació de les seves qualitats¹¹³, en la qual cosa els seus personatges volen ser líders. 'And that's why we pay particular attention, too, to those aspects of language that may be seen as a model of the trash phenomenon'¹¹⁴. La noció de *dreck* de Barthelme designa aquests 'espais en blanc', aquesta deixalla, el producte de la degradació del llenguatge en la qual, no obstant, hi ha continguda la mínima expressió d'alguna cosa:

We like books that have a lot of *dreck* in them, matter which presents itself as not wholly relevant (or indeed, at all relevant) but which, carefully attended to, can supply a kind of 'sense' of what is going on. This 'sense' is not to be obtained by reading between the lines (for there is nothing there, in those white spaces), but by reading the lines themselves –looking at them, and so arriving at a feeling not of satisfaction exactly, that is too much to expect, but of having read them, of having 'completed' them.¹¹⁵

Lluny de condemnar el *dreck* en nom d'una o altra forma de purisme artístic, Barthelme s'hi interessa com Benjamin s'interessa pel *xoc*. De la mateixa manera que el *xoc* aconsegueix instal·lar-se en l'inconscient (en el que Proust pensava com a memòria involuntària) perquè evadeix els mecanismes defensius de la consciència racionalitzadora, el *dreck* amaga el seu interès epistemològic sota la

¹¹² Escriu Barthelme: 'the per-capita production of trash in this country is up from 2.75 pounds per day in 1920 to 4.5 pounds per day in 1965 (...) and is increasing at the rate of about four percent a year. Now that rate will probably go up, because it's *been* going up, and I hazard that we may very well soon reach a point where it's 100 percent'. *Snow White*, New York, Atheneum, 1972 (1965), pàg 97.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.* pàg. 98.

¹¹⁵ BARTHELME, *Snow White*, New York, Atheneum, 1972 (1965), pàgs. 105-106

seva 'irrellevància aparent'. En aquest sentit, el *dreck* funciona com el 'detall irrellevant' que Roland Barthes considerava característic de l'escriptura de Flaubert i que amaga la seva funció connotadora del *real* sota l'aparença de la seva irrellevància funcional¹¹⁶. Com en el baròmetre de Flaubert, hi ha alguna cosa continguda en el *dreck* que ha de ser rescatada si volem trobar un 'sentit del que està passant' (*a sense of what is going on*).

L'èmfasi amb què Barthelme demana una lectura *literal*, i no pas 'entre línies', del *dreck* és una de les claus principals del seu treball. El *Dreck* s'amaga en la seva completa obertura, en la seva falta de duplicitat, i és aquesta naturalesa perfectament superficial el que el converteix en vehicle d'alguna altra cosa. Ara bé, si el detall irrellevant de Barthes es posava al servei d'un 'efecte de realitat', el *dreck* de Barthelme treballa per a revelar la mena de mecanismes –de moviments ideològics– que l'han produït. En aquest sentit, Barthelme reproduïx el gir autoconscient de les seves proses cap a una cultura entesa com a entramat de discursos naturalitzats: del que es tracta és de fer, de les proses, un treball amb les retòriques que fan servir la resta de gèneres a l'hora de vehicular certes informacions, precisament perquè aquestes retòriques s'han tornat particularment suspectes. Com observa Molesworth:

The short story, for Barthelme, pollutes itself so that it can demystify other genres. Or, to put it the other way around, it seeks to

¹¹⁶ BARTHES, 'L'efet du reel', *Ouvres Complètes*, Paris, Seuil, 1993-1995 ('El efecto de realidad', a *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pàgs. 179-189).

demystify other forms because it cannot claim any but a formal truth for itself¹¹⁷.

Aquesta tendència a l'“autopolució” del conte de Barthelme iguala tots els discursos en la seva retoricitat fonamental. Al seu torn, i en virtut de la mena de violències, principalment paròdiques, a què la ficció es pot sotmetre a sí mateixa, reivindica un mena de veritat per a la literatura que no es troba enlloc més. Aquesta mena de veritat passa per un gir autoconscient, pel plegament del text cap a la seva pròpia ficcionalitat, cosa que permet a Molesworth concloure que, per a Barthelme, l'èxit d'un conte no passa per fer-se passar per vertader, sinó per mostrar com funciona¹¹⁸. En una de les seves primeres narracions, publicades al *New Yorker* a principis dels seixanta i recollides al volum de 1974 *Guilty Pleasures*, Barthelme troba, en el *Consumer Bulletin Annual*, un índex de l'*Angst* universal¹¹⁹. El narrador, que llegeix els informes anuals del butlletí, manifesta la convicció d'estar ‘adrift in a tense and joyless world that is falling apart at an accelerated rate’, cosa que descriu, com hem dit, en els termes del butlletí mateix: ‘The world is sagging, snagging, scaling, spalling, pilling, pinging, pitting, warping, checking, fading, chipping, cracking, yellowing, leaking, staling, shrinking, and in dynamic unbalance’¹²⁰. En un gest similar, Gilbert Sorrentino descriu l'enamorament profundíssim de Bunny, un personatge que ja es descriu com a *clixé*, amb un encadenat de les frases més conegudes del repertori clàssic de

¹¹⁷ MOLESWORTH, op. cit. pàg. 19

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ L'expressió és de KLINKOWITZ, op. cit. pàg. 65.

¹²⁰ BARTHELME, D., ‘Down the Line with the Annual’, *Guilty Pleasures*, p. 6.

cançons d'amor¹²¹. Tant en Barthelme com en Sorrentino, l'objecte es designa per mitjà d'un llenguatge que delata el seu caràcter convencional, artificios, cosa que sembla impugnar la seva capacitat expressiva. L'ús de l'enumeració funciona, en tots dos casos, com un recurs per a la igualació dels elements que la componen: allà on se suposa que han de donar-se en la seva singularitat, s'igualen, precisament perquè apareixen igualment singulars. Aquesta homogeneïtzació formal redunda en la homogeneïtzació del vers de la cançó d'amor, que ofereix una sintaxi possible per a l'expressió de l'amor que sent el personatge de Bunny i que perd la seva singularització en virtut dels termes que haurien d'expressar-lo. Ara bé, ni en Barthelme ni en Sorrentino trobem un ús estrictament negatiu del clixé. Utilitzant el clixé contra sí mateix, aquestes enumeracions de clixés conscients de ser clixés *diuen* la buidor d'un cert dir sense referir-lo directament, sinó, més aviat, dramatitzant-lo. En el cas de Sorrentino, l'acumulació de clixés resulta en un efecte paradoxal de singularització del personatge de Betty, que es perfila com una dona la falta d'originalitat de la qual és tant extrema que només pot ser expressada per mitjà d'una acumulació exagerada de tòpics, cosa que, al seu torn, la distingeix de la resta de personatges. En el cas de Barthelme, aquesta utilització d'un llenguatge *altre*, d'anual, per a la confecció d'un veredicta existencialista respecte

¹²¹ Només un fragment del que s'estén ben bé una pàgina sencera: 'she'll remember April, he'll never know just how much she loves him, she falls in love too easily, she should care, it was like a trip to the stars, he came, he saw, he conquered her, oh, how they waltzed, it's just her luck to be in love in vain, she wishes she didn't love him so (...)'. *Vid.* G. SORRENTINO, *Imaginative Qualities of Actual Things*, New York, Dalkey Archive, 1971, p. 95.

l'estat del món funciona, ahora, com l'establiment d'aquest llenguatge degradat com a causa i efecte de l'estat del món que prova de referir. Aquesta obertura d'un espai de suspensió, en què el clixé funciona i no funciona com a clixé, és característica de la poètica del *dreck* de Barthelme, que juga a indistingir els límits que, presumptament, separen l'alta cultura de la cultura de masses. Objectes 'ansiosos' per excel·lència, els textos de Barthelme produeixen un espai d'indecidibilitat on la pregunta per si ens trobem davant d'una obra mestra o una 'pila d'escombraria' es torna insostenible: estem llegint totes dues coses ahora, i cap d'elles¹²².

Aquest doble pol de preguntes és que Harold Rosenberg fa servir per a definir aquesta 'ansietat' característica, al seu parer, de l'art plàstic dels anys seixanta. Que, segons l'expressió més aviat vaga de Rosenberg 'sigui l'obra' qui es formuli aquestes preguntes ('Am I a masterpiece', it must ask itself, 'or an assemblage of junk') recull el gir autoconscient que és punt de partida de Barthelme, cosa que, segons Rosenberg, és l'índex de la voluntat de l'art de seguir existint. L'ansietat és l'estat 'natural' de l'art 'després de l'art', en termes d'Arthur Danto i del que, com veurem més endavant, Barth anomena 'literatura de l'esgotament'. En totes tres propostes teòriques assistim a la reformulació, si no desfeta, d'una narrativa clausurada i omnicomprensiva que permet a l'objecte artístic situar-se respecte de la seva pròpia condició d'objecte artístic. La crisi d'aquestes narratives, en canvi, produeix un objecte ansiós, incapaç de restaurar

¹²² Vid. ROSENBERG, H., *The Anxious Object*, New York, Collier Books, 1964, p. 17-18.

un relat que li permeti relacionar-se (suturar) l'impacte traumàtic de la fragmentació.¹²³

Societat de masses

En un text escrit el 1969, Irving Howe sosté que la desaparició del que anomena 'experiència de primera mà' és una característica principal de l'emergència de la societat de masses. L'experiència directa, escriu Howe:

(...) seems to evade human beings, though the quantity of busyness keeps increasing and the number of events multiplies with bewildering speed¹²⁴.

Com en la lògica 'inversament malthusiana' de Pessoa, el creixement exponencial d'esdeveniments resulta en l'aprimament de l'experiència *de primera mà* que li és accessible a l'individu. Això resulta en una alienació simètrica del subjecte mateix, que és constituït dialècticament en funció de l'experiència que fa del món i que ara, davant d'aquesta precarietat de l'experiència, corre el perill de dissoldre's. Sartre, a la seva *Critique de la raison dialectique* (1960),

¹²³ Per a una lectura en termes psicoanalítics de 'Views of My Father Weeping', *vid.* Durand i Couturier, op. cit. pàg. 39 a 41. Els crítics francesos recolzen la seva lectura en les dues caracteritzacions principals de la figura paterna en Barthelme, al conte mencionat, i a la novel·la *The Dead Father*, on es dibuixa una absència o una fragmentació d'aquesta figura que pot ser llegida en termes de la 'metàfora paterna' freudiana i, per tant, com el signe d'una falla o d'un fracàs en el procés d'estructuració simbòlica d'un material vivencial primigeni per mitjà del llenguatge. Tot i que Durand i Couturier no el mencionen, el text de Barthelme 'Brain Damage', on assistim a una sèrie de discursos al·lucinatoris sense poder decidir si es tracta d'un mateix narrador o de narradors diversos insisteix en aquesta desfeta de la metàfora paterna i de la condició psicoide d'alguns dels narradors de Barthelme.

¹²⁴ HOWE, I., 'Mass Society and Postmodern Fiction', *The Decline of the New*, Nova York, Harcourt, Brace & World, 1970, p. 197.

proposa una precisió possible del mecanisme d'aquesta lògica. En essència, Sartre llegeix l'entrada de l'individu en la societat com una rendició de la pròpia individualitat –la signatura del contracte social– en favor d'una fita històrica, que es projecta a un horitzó imprecís. En l'evolució de la societat moderna, aquesta participació en el projecte històric protegeix l'individu del *bellum omnium contra omnes* i li concedeix una autonomia i una autodefinició raonables; en el desplegament històric d'aquest projecte, no obstant, aquesta autonomia acaba per resultar, d'una banda, en una pèrdua progressiva de la consciència col·lectiva; de l'altra, en la dissolució d'aquesta diferència en la repetició massiva de singularitats autònomes, idèntiques en la seva diferència, aïllats en els termes de la seva pròpia individuació serialitzada. Aquests individus, apunta Sartre, ja no són capaços de reconèixer l'altre com a igual, cosa que constitueix un dels trets principals de la seva alienació; no obstant, són perfectament intercanviables, en la mesura que tots ells pateixen de la mateixa incapacitat.

Fins a cert punt, Sartre segueix aquí la lògica de la dialèctica il·lustrada que Max Horkheimer i Th. W. Adorno havien exposat en la seva obra fundacional de 1944. El subjecte, que es constitueix com a tal en virtut de la seva autonomia (això és, de la seva responsabilitat i la seva lluita per a fer valer els seus interessos), existeix, paradoxalment, com a producte d'uns processos i d'uns poders que

estan duent a terme la seva aniquilació¹²⁵. El procés d'autonomització definitiva de l'individu, que en un primer moment recolza en la propietat i l'intercanvi, ha acabat per produir i aprofundir les diferències de classe que, en el capitalisme avançat, limiten extremadament, si és que no aniquilen, la possibilitat de tota autonomia. Això té a veure amb la mediació del mercat que la Il·lustració burgesa imposa en substitució de la dominació directa de l'amo sobre l'esclau i que es proposa com a instància de llibertat aparent i d'absència de domini. El mercat, però, amaga la desigualtat real i s'amaga a sí mateix com a instància de dominació. La *Dialèctica de la Il·lustració* analitza precisament aquesta aparença d'igualtat, sota la qual s'amaga un afany d'homogeneïtzació controlada, agressiva, dedicada a la destrucció de tota forma d'estranyesa o de singularitat¹²⁶. Així, la igualtat, presumpta condició de possibilitat de la individuació, es revela, en la seva realització il·lustrada, com la trampa que impedeix qualsevol diferència efectiva:

La identidad de todo con todo se paga al precio de que nada puede ya ser idéntico consigo mismo. La Ilustración deshace la injusticia de la vieja desigualdad, la dominación directa, pero la eterniza al mismo tiempo en la mediación universal, en la relación de todo lo que existe con todo¹²⁷.

Al text que dedica a la literatura nord-americana dels anys cinquanta, Ihab Hassan apunta a la progressiva racionalització

¹²⁵ Vid. ZAMORA, J.A., 'Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo', *Isegoría*/28 (2001); pàgs. 231-243.

¹²⁶ Vid. ZAMORA, Th. W. Adorno. *Pensar contra la barbarie*, pàgs. 63-74.

¹²⁷ ADORNO, Th. W. i HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 67.

(organització) de la societat i a la descoberta d'energies vastament destructives com les dues tendències principals de la societat contemporània, encarnades en un Estat alhora utòpic i demoníac.¹²⁸ Que el desplegament d'aquestes dues tendències contradictòries s'hagi dut a terme, segons Hassan, gràcies i per mitjà del desenvolupament tecnològic, explica la reacció que esclata, a finals dels anys cinquanta, contra la mena de racionalització taylorista que amenaça a produir una societat feta d'homes organització (*Organization men*). La nomenclatura que William H. Whyte proposa per a la mena d'individu propi d'una societat regulada per grans empreses no només fa una fortuna considerable en la sensibilitat literària de l'època –la novel·la d'Sloan Wilson *The Man in the Gray Flannel Suit*, de 1955 és un text paradigmàtic sobre la 'societat organització'- sinó que és característic de la preocupació per la possibilitat de la singularització de l'individu en la cultura dels anys cinquanta.

L'individu nord-americà de la dècada dels cinquanta, preocupat doblement pel creixement d'un Estat invasiu i el terror atòmic, es demostra particularment sensible a la burocratització i la tecnificació de la vida quotidiana encara més, en la mesura que la retòrica de l'individualisme té, com veurem, un ascendent fonamental en la sensibilitat del país. Si Adorno i Horkheimer posaven en evidència els mecanismes de la mena de dialèctica que ha fet, de la vida, 'vida malmesa', Norman Mailer apunta a la pèrdua de sentit i de propòsit

¹²⁸ HASSAN, I., *Radical Innocence*, New Jersey, Princeton University Press, 1961; p. 14.

de la mort mateixa, la qual, en una societat hiperracionalitzada, sembla condemnar l'individu a morir 'com una mera xifra d'una immensa operació estadística', és a dir, a patir una mort que ja no es troba motivada per les accions de l'individu sinó que resulta de la mera intervenció d'un '*deus ex machina* en una cambra de gas o en una ciutat radioactiva'¹²⁹. Mailer està donant forma aquí a una mateixa percepció que Rudolph Bultmann, en la seva participació a les Gifford Lectures el 1955, havia descrit com la 'consciència [que l'home ha adquirit] de la dependència respecte dels esdeveniments de la història mundial però també de la seva vulnerabilitat (...) del seu 'estar-ne a la mercè'¹³⁰; una consciència que, a mitjans de la dècada dels cinquanta, havia adquirit una amargor particular. Aquesta pèrdua de control respecte els esdeveniments que afecten i determinen la vida de l'individu s'hi suma aquesta percepció d'un Estat capaç de tornar la vida en el 'suïcidi més lent de tots'¹³¹, cosa que fa que mort i vida es pleguin l'una en l'altra en l'home producte d'aquesta organització social.

A partir dels anys cinquanta, a l'home-massa l'acompanyarà l'home-organització en les exploracions crítiques de la societat nord-americana. L'home-organització és, segons William H. Whyte¹³², una de les expressions més sinistres d'aquesta societat burocratitzada, que ha substituït l'ètica protestant nord-americana i la fe en els resultats

¹²⁹ MAILER, N., 'The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster', *Advertisements for Myself*, Londres, Andre Deutsch, 1959, p. 282.

¹³⁰ BULTMANN, R., *History and Eschatology*, p. 2.

¹³¹ NIETZSCHE, F., *Així parlà Zarathustra*, Quaderns Crema, 2007

¹³² WHYTE, W.H., *The Organization Man*, New York, Simon & Schuster, 1956.

de l'esforç i la virtut pel que Whyte anomena una 'ètica social', on l'individu només existeix en la mesura que s'adscriu completament als ideals d'una empresa a la qual s'atribueix un valor transcendent. Deixant al marge la caracterització més aviat esbiaixada que Whyte proposa d'aquesta ètica, resulta interessant el desplaçament que pateix la motivació d'aquesta mena d'individu, que ja no es troba en una interioritat que desitja (i que és el motor de la superació individual que organitza el relat del Somni Americà), sinó que accepta i incorpora com a propis els valors dels individus que té al voltant; en aquest cas, els de l'empresa. L'home organització de Whyte és, en aquest sentit, l'individu 'extrínsecament motivat' que David Riesman havia descobert com a nou tipus en la seva obra, especialment influent, de 1950, *The Lonely Crowd*¹³³. Com a proposta de denominació definitiva, Herbert Marcuse parlarà d'home *unidimensional* i de *societat unidimensional*, en referència a la capacitat de cooptació, extremadament efectiva, que demostra la societat industrial avançada, caracteritzada per la seva habilitat a unir oposats i cancel·lar-ne, així, la dialèctica.¹³⁴

Aquesta expropiació de la mort de l'individu té, segons Mailer, una conseqüència fonamental: per primera vegada, en una civilització fundada en la confiança que el temps es podia sotmetre a la voluntat dels homes:

¹³³ RIESMAN, D., *The Lonely Crowd*, Yale University Press, 1950

¹³⁴ MARCUSE, H., *El hombre unidimensional*. Per a una anàlisi de l'extensió de la influència de Marcuse en el camp Intel·lectual nordamericà del seixanta, i per la dialèctica entre un marc modern i un de postmodern en la seva obra, *Vid. DEKOVEN*, op. cit. pàgs. 26 a 57.

(...) our psyche was subjected itself to the intolerable anxiety that death being causeless, life was causeless as well, and time deprived of cause and effect had come to a stop¹³⁵

La mort pren dues formes: una de ràpida, representada per la possibilitat d'un cataclisme atòmic, o una de lenta en *l'univers concentrationnaire* de l'Estat, producte d'un conformisme paralitzant¹³⁶. Davant d'aquesta omnipresència de la mort, l'individu ha de decidir entre la revolta o la submissió, entre comprometre's o romandre immòbil¹³⁷. Al parer de Mailer, la revolta pren la forma d'un 'encoratjament de la psicopatia' en un mateix, això és 'divorciar-se de la societat' per tal d'explorar el domini de l'experiència on la seguretat és avorriment i, per tant, malaltia, i l'individu existeix en el present, en aquell enorme present que no té passat ni futur, ni memòria ni planificació¹³⁸; una exploració que reintrodueix la persecució de l'hedonisme com a forma de resistència militant¹³⁹. El *hipster* de Mailer, aquest 'existencialista americà', s'oposa a l'home-organització en la seva entrega a les drogues, el sexe, el jazz, l'argot i la relació amb la societat que aprèn de la comunitat afroamericana (d'aquí, que Mailer el defineixi com el resultat del *menàge a trois* del

¹³⁵ MAILER, *Ibid.* p. 282.

¹³⁶ *Ibid.* p. 283.

¹³⁷ *A Radical Innocence*, Hassan reprèn aquesta disjuntiva en el seu estudi sobre la narrativa dels anys cinquanta. *Vid. Infra.* Pàg.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Mailer mateix, en la seva presentació dels intercanvis que va suscitar la publicació de l'article a *Dissent*, sosté que una de les heretgies de l'article té a veure amb la possibilitat del sorgiment d'una revolució que no provingui de la militància en un moviment organitzat proletari. *Vid.* 'Note to 'Reflections on Hip', a *Advertisements for Myself*, p. 303.

negre, el delinquent juvenil i el bohemí), cosa que es passa per instal·lar-se en un presentisme radical, mesura de la veritat.¹⁴⁰

El que sembla haver-hi en joc en aquesta centralitat de l'hedonisme és una reacció similar a la que certes elits intel·lectuals van dibuixar respecte de la massa. Tal com ha mostrat John Carey, un dels trets sobre el qual pivota la construcció discursiva de l'home-massa dels anys trenta és la definició del que significa una 'vida més vívida', és a dir, una vida *viscuda*, en oposició a la mena de 'mort en vida' que caracteritza les masses¹⁴¹. No sembla casual, en aquest sentit, que Mailer citi a D.H. Lawrence i a Henry Miller com a antecedents del *hipster* dels anys cinquanta; en tots dos autors s'hi perfila una poètica vitalista que troba la seva contrapartida en una construcció de la massa en termes del conformisme o de la convencionalitat que farà tanta fortuna en el clima contracultural dels seixanta. En aquest sentit, la recerca de l'hedonisme vincula el hipster de Mailer amb el *dandi* del XIX que fa, de la seva actitud, una dramatització sistemàtica de la seva resistència al culte a la producció i l'eficiència burgeses. La consideració del *dandy* com a fenomen històric recolza en una lectura reactiva d'una sèrie d'individus davant del que Hans Hinterhäuser descriu com l' *ennui* que la 'mentalitat

¹⁴⁰ Segons Mailer, el *hipster* s'eleva a un cim neomedieval on: 'truth is not what one has felt yesterday or what one expects to feel tomorrow but rather truth is no more nor less than what one feels at each instant in the perpetual climax of the present'. MAILER, *Ibid.* p. 298.

¹⁴¹ CAREY, J., *The Intellectuals and The Masses, Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia*, Londres, Faber and Faber, 1992 (*Los intelectuales y las masas*, Madrid, Siglo XXI, 2009).

materialista i ramplona de la burgesia' suscita en individus d'enginy¹⁴². El *dandisme*, doncs, funciona, als seus orígens, com una estratègia de distinció que retrobem en el *hipster* de Mailer, amb una diferència fonamental: el mite de la capacitat redemptora de la vida alternativa que Mailer contribueix a fixar amb el seu article ja no respon a una reacció centrípeta i aristocratitzant de les elits, sinó que és el producte de la democratització dels principis modernistes que havien alimentat aquesta primera reacció històrica¹⁴³.

Tal com ha mostrat Thomas Frank a *The Conquest of Cool*, la contracultura dels anys seixanta es desplega en relació a les transformacions que es produeixen en l'empresa, la moda i la publicitat de manera que els moviments contraculturals de la dècada han de pensar-se, també, com una reorientació de les pautes de consum definida recíprocament per la indústria publicitària. La resistència a la unidimensionalitat dels home-massa i home-organització qualla en forma d'una sèrie de pràctiques destinades a conquerir i a expressar una diferència. La singularitat va esdevenint, així, més el producte d'una activitat que no pas l'expressió d'una identitat essencial, per bé que al llarg de la dècada la segona se solapi en ocasions amb la primera. No ha de resultar sorprenent, doncs, que el sexe (i més àmpliament, tota forma de persecució del plaer i de reivindicació de la felicitat individual) sigui un dels eixos al voltant dels quals pivotin els discursos i les pràctiques crítiques de la

¹⁴² HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1997, p. 74.

¹⁴³ BELL, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, Inc. 1977 (*Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2010).

contracultura: si la societat, la cultura, el pensament i la vida es troben tan profundament alineades com les anàlisis del moment sostenen, la única possibilitat de resistència (i, per tant, de felicitat) es troba en una reformulació radical de pràctiques i discursos. Una de les qüestions que es plantejarà la teoria crítica i la crítica marxista consistirà a definir l'àmbit d'aplicació d'aquesta necessitat transformativa, això és, en la proposta moderna d'una construcció d'un ordre d'existència completament diferent de Herbert Marcuse o en la posterior limitació postmoderna de Michel de Certeau de la invenció individual de la quotidianitat¹⁴⁴.

Marcuse, un dels pensadors més influents en el clima cultural dels anys seixanta nord-americans¹⁴⁵, sostenia, en un text escrit entre 1934 i 1938 però publicat al llarg dels seixanta, que l'exigència de felicitat per al tot social és una forma de rebel·lió¹⁴⁶. Marcuse formula aquesta idea com a acusació a la manera com la cultura ha fracassat a l'hora de fer-se càrrec de la pretensió de felicitat dels individus en els termes històrics en què ha provat de satisfer-la, cosa que permet a Marcuse explorar la seva tesi principal, això és, que la divisió entre teoria i praxi, entre oci i treball, en utilitat i bellesa no només ha empès la cultura a un terreny d'ineficàcia política sinó que és al centre de la infelicitat actual de l'individu. Segons Marcuse, aquest seguit de divisions no només són condició de possibilitat del materialisme

¹⁴⁴ Ens referim a les propostes que, respectivament, organitzen a *The One-Dimensional Man* (1964) i a *L'invention du quotidien* (1980).

¹⁴⁵ DEKOVEN, M., *Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern*, Duke University Press, London, 2004.

¹⁴⁶ MARCUSE, H., 'Acerca del carácter afirmativo de la cultura', *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 53.

burgès sinó que clausuren la satisfacció i la felicitat de l'esperit en l'àmbit de la cultura¹⁴⁷. Aquesta hipòstasi de la felicitat espiritual permet, segons l'argument de Marcuse, la desconsideració de l'acció pràctica i del seu agent principal, el cos, es considera merament accidental, lluny de ser el *locus* de la identitat del subjecte. Així, l'individu pot posar el dolor del cos al servei del benestar espiritual, encara més: pot encaixar aquest cos en l'engranatge burgès *perquè* localitza la seva redempció en l'activitat espiritual. D'aquesta manera, l'escissió històrica entre útil i bell, i entre ànima i cos, es posa al servei no pas de l'emancipació sinó de l'esclavitud¹⁴⁸. Aquest 'caràcter afirmatiu' de la cultura burgesa, a més, no només escindeix aquestes dues dimensions de l'individu sinó que reproduïx l'escissió en l'experiència que l'individu fa del temps, on el present cau sota el privilegi d'un futur en el qual es projecten totes les fantasies de plenitud. El caràcter 'pospositiu' de la temporalitat cristiana subsumeix tot desig d'una felicitat actual a la promesa d'una felicitat futura, gràcies a la qual l'individu accepta tota mena de penúries sense considerar-les *rellevants*. Per això entén Marcuse que l'exigència d'una felicitat *actual* per al tot de la societat és l'entrada a una transformació

¹⁴⁷ MARCUSE, *Ibid.* pàg. 45.

¹⁴⁸ Al text de 1959 que dedica a la *habsbildung*, Adorno reproduïx l'argument de Marcuse, en els termes següents: 'El doble caràcter de la cultura, cuyo equilibrio podemos decir que sólo en forma instantánea llega al logro, brota en antagonismo social inconciliado, que le cabría curar a la cultura pero que no puede curar como mera cultura. En la hipótesis del espíritu mediante la cultura, la reflexión glorifica la separación socialmente dispuesta entre el trabajo corporal y el espiritual: se justifica la antigua injusticia como superioridad objetiva del principio dominante, mientras que, indudablemente, sólo llega a madurar por el contrario, la posibilidad de poner fin a la testaruda reiteración de las relaciones de dominación separándose de los dominados'. Adorno, 'Teoría de la pseudocultura', op. cit. p. 178.

completa de les 'relacions materials de l'existència, d'una vida nova i d'una nova organització del treball i del plaer'¹⁴⁹, cosa que només es pot aconseguir eliminant la cultura afirmativa, cosa de la qual no ha de resultar l'eliminació de l'individu, conclou Marcuse, sinó en la seva realització.

El caràcter autorreflexiu de la contracultura

El 'Gran Refús' que es concreta en diverses formes d'abandó de la societat establerta per a constituir o formar part d'espais comunitaris, alhora urbans i rurals, alhora polítics i contraculturals, que prenen el viatge dels 'Merry Pranksters' de Ken Kesey a través del país, muntats en un autobús escolar i carregats d'LSD i altres drogues psicodèliques, com a gest paradigmàtic, suposa una temptativa de realitzar el programa de Marcuse d'eliminació de formes de vida alienades en favor de modes 'alliberats' d'existència¹⁵⁰. Al seu torn, aquest Refús es revelarà, en última instància, incapaç de realitzar la mena de canvi revolucionari que es proposa i acabarà essent absorbit i cooptat per la societat unidimensional, caracteritzada, precisament, per la seva sinistra eficàcia a l'hora de contenir tota temptativa de canvi, cosa que, tornant de nou a l'estudi de Frank, és característic del gest contracultural, la capacitat transformadora del qual no deixa mai de ser una fantasia reguladora de pautes de consum. La representació

¹⁴⁹ *Ibid.* P. 54.

¹⁵⁰ DEKOVEN, op. cit. pàg. 34.

del sexe en la literatura metaficcional del període dibuixa un procés gairebé calcat.

The Crying of Lot 49 (1966), de Thomas Pynchon, *A Bad Man* (1967), d'Stanley Elkin i *Imaginative Qualities of Actual Things* (1971), de Gilbert Sorrentino dibuixen tres punts d'una línia possible: a Pynchon, el sexe es descriu com un joc d'inversions carnavalesques. Per no perdre massa aviat a l'"Strip Boticelli", tot i que el sentit de la seducció consisteix precisament a perdre (si bé a perdre a una velocitat precisa, l'establiment de la qual constitueix la victòria), Oedipa Mass es posa tota la roba que troba al pis, cosa que fa que Metzger no li trobi els pits quan els busca i que torna l'escena de seducció en una investigació figurada i literal: a cada pregunta de Metzger, Oedipa es treu una peça de roba 'sense, per això, estar més nua'¹⁵¹. Oedipa, que, d'una banda lamenta que la casualitat que li proposava Metzger com a amant 'se les arreglés perquè el temps transcorregués amb la major lentitud possible', de l'altra es tanca al lavabo per posar-se més peces de roba a sobre. Pynchon projecta, en la figura d'Oedipa, a la Penèlope homèrica i instala, en l'activitat pospositiva, la mateixa contradicció que caracteritza l'*strip-tease* segons Roland Barthes. Si, segons Barthes, l'*strip-tease* 'dessexualitza la dona en el mateix moment en què la despulla'¹⁵², el treball d'Oedipa per mantenir-se vestida és, paradoxalment, la única manera possible d'esdevenir l'amant de Metzger. Per aquesta mateixa raó, Oedipa s'adorm en el camí que ha de dur-los a l'orgasme, cosa que, al seu

¹⁵¹ PYNCHON, Th. *The Crying of Lot 49*, p. 41.

¹⁵² BARTHES, R. *Mythologies*, op. cit. p. 150.

torn, es fa coincidir amb la fosa dels ploms del pis i amb el final de la pel·lícula que revela que Oedipa és la guanyadora del joc-enquesta¹⁵³.

En l'obra d'Elkin el sexe ha esdevingut ja una activitat solipsista, que posa sota sospita la promesa de plenitud i autorealització que hi trobava Mailer. En una escena culminant de la novel·la, Feldman organitza una descripció grotescament detallada de l'activitat masturbatòria que desplega en la cel·la d'aïllament a la qual l'han confinat. És només en aquesta soledat absoluta, i no pas *malgrat* aquesta soledat, que Feldman assoleix alguna mena de satisfacció, en el que té tant de recreació solipsista com de figura entròpica¹⁵⁴. Llegida en termes de 'dispersió en un sistema tancat', la felicitat masturbatòria de Feldman obté un caràcter paròdic, revelador de la confusió entre satisfacció i alliberament que en Mailer encara es planteja de manera ingènuament positiva. Aquesta 'ingenuïtat' és el que Sorrentino en la seva revisió del mite dels Seixanta, prendrà la forma d'una sàtira: tots els personatges, poetes menors i artistes mediocres, despleguen una activitat sexual ingent i més aviat grotesca.

¹⁵³ Sobre la dimensió autorreflexiva de l'Strip Boticelli en relació a l'estructura policial de la novel·la *vid.* NEWMAN, R.D., *Understanding Thomas Pynchon*, pàgs. 76 a 79.

¹⁵⁴ Més endavant examinarem amb detall la importància del concepte d'*entropia*, no només en la seva concepció termodinàmica sinó, sobretot, en la seva incorporació a la teoria de la informació. Només apuntar, aquí, que l'entropia designa la tendència, en un sistema tancat, a la reorganització de tots els seus elements d'acord amb un màxim de probabilitat estadística, això és, de configuracions possibles, cosa que en termodinàmica pren la forma d'un consum (d'un esgotament) que tendeix a la 'mort tèrmica' del sistema i, en teoria de la informació, d'acord amb Norbert Wiener, a un màxim d'ambigüitat. En el cas de la situació que planteja Elkin, l'activitat masturbatòria hi és representada com una dispersió d'energies que confonen una situació de 'mort tèrmica' amb una plena identificació narcisista del subjecte amb la seva pròpia imatge. Tornarem sobre aquest punt en relació al personatge de Metzger, de la novel·la de Pynchon *The Crying of Lot 49*.

Després de descriure una seqüència particularment tortuosa, que inclou, en poc menys d'una pàgina, el rebuig a ballar amb una poetessa que escriu sobre orgasmes, una fel·lació frenètica d'un personatge col·locat, un orgasme espontani i una masturbació ressentida a la dutxa, Sorrentino observa: 'Now, go ahead, tell me these people are weird. This is my America. Simply to stay sane is an achievement'¹⁵⁵.

Com en el cas del dandi, les pràctiques contraculturals dels anys seixanta no només suposen l'afirmació de la individualitat de l'agent que hi ha al darrere sinó que funcionen com un comentari en negatiu sobre els marcs de l'experiència històrics i culturals en relació als quals prenen sentit. Aquesta dimensió *meta* es troba darrere de l'angle que adopta Susan Sontag per a respondre a l'enquesta de 1966 de la *Partisan Review*, on Sontag dibuixa un doble moviment: d'una banda, emplaça tota reflexió sobre l'Amèrica contemporània en una forma particular d'autoconsciència de la posició que el país ocupa respecte de la resta de països. De l'altra, dedica gran part de la seva resposta a la descripció de diversos factors històrics i socioculturals (des del *Manifest Destiny* fins a les primeres emigracions d'europaus al Nou Continent) que no serveixen tant com una anàlisi de la situació contemporània, com una presa de consciència dels marcs implícits que defineixen els termes en què es fa experiència d'aquesta

¹⁵⁵ SORRENTINO, G. *Imaginative Qualities of Actual Things*, op. cit. pag. 140.

situació¹⁵⁶. O de la caracterització que Jerry Rubin proposa del discurs com a celebració, i de la *riot* com a festa¹⁵⁷.

Tal com proposa Marianne DeKoven, el pas del paradigma Modern al Postmodern es fa pivotar, entre d'altres coses, en una localització progressiva del polític en l'àmbit de la quotidianitat i de la subjectivitat. Com observa DeKoven, aquest canvi es pot detectar en l'evolució del lema de la New Left, que deriva de la segona generació de teòriques feministes -'The personal is political'- que passa per una voluntat original de vincular les esferes política i subjectiva, íntima i social, per tal de transformar-les totes dues, a convertir allò polític en personal, és a dir, en annexar i interioritzar la pregunta pel poder, que es pensa ara en termes microfísics i que, per tant, fa indestriables la possibilitat d'una revolució i la desfeta del subjecte tal i com s'ha entès fins al moment¹⁵⁸. En aquest sentit, la noció que del 'jo com a actor' (*the performing self*) que planteja Richard Poirier és particularment indicativa d'aquesta politització de la subjectivitat. L'anàlisi de Poirier se centra, principalment, en el que ara anomenem la 'política de la performativitat' i que es caracteritza per treballar, des de l'acció mateixa d'un subjecte, *en contra* d'aquesta incorporació literal de la llei que és *l'habitus*. En la mesura que l'acció és ja sempre producte de la

¹⁵⁶ SONTAG, S., 'What's Happening in America', *The Portable Sixties Reader*, Penguin, 2003.

¹⁵⁷ RUBIN, J., *We Are Everywhere*, Harper Colophon Books, 1971, pàg. 222.

¹⁵⁸ DEKOVEN, op. Cit. P. 190-191. Tot i que no arriba a mencionar-lo, el gir que descriu DeKoven en relació a l'obra de R. D. Laing i de Richard Poirier té un perfil clarament foucaultià, tant pel que fa la conclusió amb què tanca *Les mots et les choses*, i que fa del subjecte un avatar de l'episteme contemporània, com pel que fa a la dimensió ideològica d'aquesta constitució, que pren, en la seva obra posterior, una forma biopolítica.

constitució ideològica del subjecte, és en l'acció –en el disseny d'actuacions no habituals, *antibabituals*, si es vol– on s'obre una possibilitat per a l'emancipació, cosa que comença per una presa de consciència de la llei de la qual es treballa per emancipar-se¹⁵⁹. La 'política de l'experiència' de que parla R.D. Laing és, en aquest sentit, paradigmàtica de la convicció, central en la sensibilitat contracultural dels seixanta, que la sortida de l'alienació depèn d'un exercici d'autoalliberament individual¹⁶⁰. A diferència de Marcuse, que encara confiava en el potencial emancipador de l'evolució tecnològica, Laing entén que l'alliberament de la 'consciència autèntica' és suficient per produir, si aquest alliberament assoleix una massa crítica d'individus, la revolució social. Aquesta concepció passa, com ja hem insistit, per la consciència de l'alienació del subjecte, cosa que Laing explicita en la introducció: 'humanity', escriu Laing, 'is estranged from its authentic possibilities'¹⁶¹. Per a Laing, que segueix aquí a Sartre i a Marcuse, aquest 'estranyament' pren la forma d'una introjecció de la vida reificada dels subjectes, que passa a ocupar el lloc que pertany a la 'autenticitat' que els és possible adquirir. Aquesta introjecció suposa una disjunció de l'individu: 'Bodies half-dead, genitals

¹⁵⁹ El *Performing Self* de Poirier emfasitza l'acte de producció per sobre del producte resultant, precisament perquè entre un i altre s'obre un espai de descoberta potencialment subversiu. En paraules de Poirier: 'the gap between the completed work, which is supposed to constitute the writer's vision, and the multiple acts of performance that went into it is an image of the gap between the artist's self as he discovered it in performance and the self, altogether less grimy, discovered afterward in the final shape and the world's reception of it'. POIRIER, *The Performing Self*, p. 88

¹⁶⁰ LAING, R.D., *The Politics of Experience*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

¹⁶¹ *Ibid.* 'Introduction', segona de les tres pàgines no numerades.

dissociated from heart, heart severed from head, head dissociated from genitals. Without inner unity (...) Man cut off from his own mind, cut off from his own body –a half crazed creature in a mad world¹⁶². Aquesta descripció hiperbòlica del que un individu desalienat percebria en el moment de contemplar-se porta Laing a formular una pregunta rectora dels seixanta: ‘can human beings be persons today? Can a man be his actual self with another man or woman? (...) *Are persons possible* in our present situation?’¹⁶³

Aquesta ideologització anorreadora del subjecte ja havia estat expressada per Adorno, en relació al problema i la possibilitat mateixa de fer experiència en un text escrit entre 1962 i 1964. Escriu Adorno:

Ya el contraste entre vivencias originarias y vivencias culturales, inventado por Gundolf *ad hoc* para George, era, en cuanto contraste en plena supraestructura, ideología, destinada a oscurecer el contraste entre infraestructura e ideología. Las categorías que él popularizó (...) fueron vendidas como sustanciales, mientras que precisamente en el neorromanticismo destaca de un modo chillón la mediación cultural: el arte nuevo. Bloch ha hecho escarnio de Gundolf, con razón, burlándose de las vivencias originarias de hoy día. Estas, parte de un expresionismo recalentado, las ha convertido luego Heidegger en institución permanente con anuencia de la opinión pública (...) En el mundo universalmente mediado, toda experiencia primaria está culturalmente preformada.¹⁶⁴

En un context de ‘mediació universal’ de l’experiència, la recerca per l’autenticitat, si és que aquesta és encara possible, o si és que

¹⁶² *Ibid.* p. 55.

¹⁶³ *Ibid.* P. 23.

¹⁶⁴ ADORNO, Th. W. *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971, p. 76-77

manté una mínima validesa conceptual, es veu obligada a prendre un tomb autorreflexiu. La publicació, el 1966, de *The Social Construction of Reality*, de Peter L. Berger i Thomas Luckmann, i la de *The Politics of Experience*, de R. D. Laing, conformen una convergència simptomàtica de disciplines –en aquest cas, de la sociologia del coneixement i de l’antipsiquiatria- en la detecció i l’anàlisi d’un mateix camp de problemes. Aquest camp de problemes es caracteritza per un desplaçament del seu objecte d’interès, dels fenòmens (socials, psicològics) als elements epistèmics que els fan possibles, això és, el que, el 1975 Erving Goffman, anomenarà ‘marcs de l’experiència’ (*frames*). Per ‘marc de l’experiència’, Goffman designa el conjunt de sabers i perspectives teòriques que permeten transformar una realitat informe en una *situació*, és a dir, respondre a la pregunta ‘què està succeint aquí’, amb la qual cosa es fa possible organitzar l’acció pràctica d’individus, grups i comunitats¹⁶⁵. Si, efectivament, els diversos moviments, discursos i pràctiques contraculturals de la dècada dels seixanta coincideixen en una mateixa reacció contra dimensions de la vida quotidiana que es perceben com a marcadament ideològiques, no sembla estrany que totes elles participin d’un mateix moviment de desvelament crític que busca desactivar l’efectivitat d’aquesta ideologització. Com observa Stefan Mattesich, aquest desvelament pren la forma d’una descoberta de la naturalesa discursiva del subjecte:

¹⁶⁵ GOFFMAN, E., *Frame Analysis: An Essay on the organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974.

(...) the subject in its activities, processes, or consciousness can experience its difference only as generality, or only in a certain theoretical apprehension of the ways by which singularity comes to be the reflection of a dehumanizing mode of production (...) Difference returns –if it returns- not in the externalization of the inhuman world but in a perception of the externalized and intrinsically discursive character of subjectivity. The strategic value of a parody that takes itself as an object lies in its ability to highlight the mediated structure of that perception, its nonseparability from the ‘thing’ it focuses¹⁶⁶.

El pas del predomini d’una definició positiva de la singularitat a una de negativa, és a dir, com a reflex autoconscient de la impossibilitat d’assolir cap mena d’identitat en aquest món de la mediació universal, explica, en part, l’interès per la *desocultació* característic de l’art dels seixanta. Un dels gestos característics d’aquesta desocultació consisteix a negar el model conceptual que emfasitza l’existència i el valor de la cosa ocultada ‘darrere’ de l’objecte o el fenomen visibles. El text de Susan Sontag, ‘Against Interpretation’ es pot llegir com una instància paradigmàtica d’aquesta estratègia. Sontag parteix del reconeixement de la interpretació com a instància històrica per a avançar un diagnòstic qüestionable, però indicatiu: en l’època actual (això és, 1964), l’actitud interpretativa ha esdevingut reaccionària i l’èmfasi en el ‘contingut’, una forma de filisteisme¹⁶⁷. Davant d’aquesta activitat ‘traductora’ de

¹⁶⁶ MATTESICH, S., *Lines of Flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*, Durham i Londres, Duke University Press, 2002, p. 43.

¹⁶⁷ ‘Whatever it may have been in the past, the idea of content is today mainly a hindrance, a nuisance, a subtle or not so subtle philistinism’. SUSAN SONTAG, ‘Against interpretation’, *Against Interpretation*, New York, Doubleday, 1990 (1966), p. 5

la interpretació, que revela autoritàriament el que cadascun dels elements d'una obra significa 'en realitat', l'art d'avantguarda desplega diverses estratègies, entre les quals la de l'abstracció, la del decorativisme, la de l'autonegació i, finalment, la de la paròdia. Totes aquestes estratègies es posen al servei, segons Sontag, de reivindicar l'art com a pura forma, cosa que expressa amb la noció de *transparència*, que considera el valor més alt de l'art i la crítica del moment: 'La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son'¹⁶⁸. Sontag entén que l'objectiu de tota crítica i de tot art ('veure més, *to see more*, *to feel more*') és el que els formalistes russos ja havien analitzat en termes de desautomatització de la percepció, i troba una resposta similar, amb una diferència substancial: allà on els formalistes limitaven la seva anàlisi de les diverses estratègies desautomatitzadores a una dimensió estrictament formal, Sontag ja no pot pensar forma d'una noció biopolítica dels marcs que participen i determinen l'automatització de la percepció. D'aquesta manera, 'veure més, sentir més' passa per *estranyar* els supòsits que sostenen els discursos establerts sobre l'art, sobre allò en què consisteix una obra i sobre el protocols que determinen la relació que hi hem, o hi podem, mantenir.

Aquesta sospita respecte el desdoblament que opera l'hermenèutica troba la seva resposta en una insistència obsessiva en la superfície, en la materialitat, entesa com a natura última de l'art, de la representació. Com ha mostrat Rosalind Krauss, aquesta insistència

¹⁶⁸ *Ibid.* P. 38.

té un origen, i un caràcter, típicament modern. En la seva il·luminadora anàlisi de la retícula, Krauss posa en evidència, d'una banda, l'afany de puresa que, segons Hans Sedlmayr, caracteritza l'evolució de l'art modern i que, segons Arthur Danto, es troba al darrere del caràcter opositiu (i combatiu) de l'època dels manifestos, organitzats al voltant de definicions violentament excloents del que uns i altres entenen per art vertader¹⁶⁹. 'En el sentido espacial', escriu Krauss, 'la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza'¹⁷⁰. Krauss llegeix aquest caràcter centrípet de la retícula com una forma particular de repetició, de tradició simbolista, que introjecta els límits del món a l'interior de l'obra –un marc que s'introdueix a, i ahora revela el marc mateix de l'obra- i que apunta a la naturalesa convencional de l'art¹⁷¹.

El caràcter centrífug de la retícula, en canvi, projecta aquesta divisió organitzada més enllà del quadre i apunta a la seva extensió virtualment infinita, en el que podria llegir-se com la postulació de la continuïtat teòrica entre obra i món, sigui per apuntar a la possibilitat de la representació de l'un en l'altra, o per fer extensiva la convencionalitat de l'una a la de l'altre. Serà aquest segon sentit el que trobarem en la majoria d'obres metaficcional, que treballaran des

¹⁶⁹ 'Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de que es esencial en el arte'. DANTO, op. cit. pàg. 65.

¹⁷⁰ KRAUSS, R., 'Retículas', *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

¹⁷¹ Ibid. P. 33.

d'aquesta reorientació de l'interès de l'art a la representació de la seva pròpia essència, amb la diferència fonamental que aquesta essència ja no es pensarà en termes de puresa (i, per tant, definirà una poètica o un programa artístic en termes d'expurgació de tot el que no sigui aquesta essència del si de l'obra) sinó que historitzarà la retícula i la pensarà com a figura dels marcs de l'experiència mencionats. Entesa ja no com a 'imatge de l'art quan dóna l'esquena a la naturalesa' sinó com a matriu o *episteme*, la mostració reticular prendrà, en el camp literari, la forma del desvetllament procedimental pròpia del relat autoconscient, d'una banda, i de la problematització dels consensos sobre el que entenem per art o per literatura en una societat determinada.

Així, la insistència de Barthelme en la lectura literal com a única lectura possible expressen d'una banda la insistència en la materialitat del text i responen a una activitat interpretativa ara sospitosa. De l'altra, per mitjà de la transgressió d'una norma implícita, *posen en evidència* aquesta norma (aquesta expectativa), és a dir, la *desoculten*. Més endavant examinarem el fonament d'aquesta confiança en la capacitat crític-ideològica de les estratègies que el relat metaficcional diposita en la desocultació. El que ens interessa ara és assenyalar a la manera com aquesta desocultació passa pel desplegament d'un ús polític de la noció de superfície i de plenitud modernes, començant pel que podria prendre's pel més *evident* (més a la vista, més superficial) de tot: la vida ordinària.

L'extraordinària vida ordinària

A *Seize the day* (1956), Saul Bellow descriu l'avinguda de Broadway, a la tarda del dia en què transcorre la novel·la, en els termes següents:

On Broadway it was still bright afternoon and the gassy air was motionless under the leaden spokes of sunlight, and sawdust footprints lay about the doorways of butcher shops and fruit stores. And the great, great crowd, the inexhaustible current of millions of every race and kind pouring out, pressing round, of every age, of every genius, possessors of every human secret, antique and future, in every face the refinement of one particular motive or essence – *I labor, I spend, I strive, I design, I love, I cling, I uphold, I give way, I envy, I long, I scorn, I die, I hide, I want*. Faster, much faster than any man could make the tally. The sidewalks were wider than any causeway; the street itself was immense, and it quaked and gleamed (...) ¹⁷².

El passatge treballa per produir un efecte de simultaneïtat efervescent pròpia de la modernitat urbana, multitudinària i accelerada, que amenaça a dissoldre l'individu. El caràcter acumulatiu i hiperbòlic del passatge emfasitza aquest vertigen de la dissolució: a Broadway hi és tot. Hi són totes les races, totes les edats, tots els genis, tots els sabers i totes les accions que s'ofereixen a l'individu com a accions possibles. Els individus que circulen per Broadway, però, es donen a la mirada de Tommy Wilhelm sota el signe d'una activitat fragmentada, no com el signe d'un individu –posem per cas, l'americà mitjà –que treballa, gasta, lluita, estima, enveja i mor, sinó com una enumeració d'accions a cadascuna de les quals hi correspon un jo, una cara ('in every face the refinement of one particular motive or essence'), a la qual s'imputa una d'aquestes accions. La totalitat

¹⁷² BELLOW, S.; *Seize the day*, London, Penguin Books, 1996; p. 115.

d'accions que formen part de la vida d'un individu es disseminen en la circulació urbana de tal manera que, a cada, home, li correspon un sol motiu, una sola nota. L'espectre complet d'accions ja no sembla pertànyer a l'individu, sinó a la multitud, que es presenta sota la figura d'una 'corrent inexahurable de milions' (*inexhaustible current of millions*). Si bé cadascun dels individus és –o pot ser- diferent, la corrent és sempre la mateixa.

En el seu comentari a *Amèrika*, de Kafka, Roberto Calasso ja havia proposat la serialitat com la característica principal –amb l'automatisme- de la manera com Amèrica *es dóna* a aquell que la mira¹⁷³. Tot el que el que succeeix, observa Calasso, és percebut per Karl com una unitat dins d'una sèrie, cosa que torna totes aquestes accions, tots els agents i, finalment, l'observador, en entitats substituïbles¹⁷⁴. Les al·literacions del passatge són, des d'aquest punt de vista, particularment significatives, començant per aquest 'great, great crowd' que emfasitza la dimensió de la multitud que envolta Tommy Wilhelm, passant per la doble repetició d'*every* (que hiperbolitza la presència de tots els avatars possibles de l'homo viator), primer, i d'aquest jo ("I") que s'hi repeteix catorze vegades, fins al 'Faster, much faster', que suma la velocitat a aquesta simultaneïtat de totes les accions descrites. Ara bé, a diferència de Kafka, que dissol l'individu en la maquinària que l'integra i que el

¹⁷³ CALASSO, R.; *K.*, Barcelona, Anagrama, 2005.

¹⁷⁴ 'La repetición de lo idéntico y la incesante sustitución se presentan bajo semblantes iguales'. *Ibid.* P. 198.

reduïx a funció¹⁷⁵, Bellow els iguala en el que, presumptament, n'hauria de ser el signe de la diferència, això és, en aquest *Jo* que és present com a subjecte de totes les accions que s'hi llisten (i que es propaga al 'tot' de totes les races, les edats i els genis) i que n'hauria d'expressar la identitat irreductible. És en l'espai que obre la reivindicació de l'individu en termes d'aquesta identitat irreductible que els individus es tornen reductibles els uns als altres¹⁷⁶. D'aquí, que la confrontació [descripció] del paisatge multitudinari de Broadway sigui *vertiginosa*.

Aquest vertigen és un dels *topoi* clàssics de la representació moderna de la modernitat urbana, que, des de Max Weber, s'ha tendit a caracteritzar en termes d'amenaça –si no, directament, d'anihilació –de la subjectivitat. Una de les novetats que la novel·la dels cinquanta ofereix a la representació dels processos de modernització és la inscripció d'aquesta automatització, i de les seves conseqüències corrosives, a l'àmbit de la quotidianitat. El Broadway de Bellow és el de qualsevol tarda de la setmana, per molt que aquesta tarda particular en sigui, per a Tommy, una de memorable. Des d'aquest punt de vista, no sembla sorprenent que una de les angoixes característicament modernes consisteixi en la pregunta per la possibilitat d'un espai deslligat –i a recer –d'aquest automatisme deshumanitzador. La retirada de l'heroi de què parla Ihab Hassan –un heroi que reacciona cap a aquesta naturalesa erosiva de l'entorn social i que, per tant, es debat entre la posició de víctima o la de rebel-,

¹⁷⁵ Vid. CITATI, P; *Kafka*, Barcelona, Acantilado, 2012.

¹⁷⁶ Vid. MARTÍNEZ-MARZOA, F.; *La cosa y el relato*, Madrid, Abada, 2009.

potser sigui la figura que expressa més clarament aquest problema¹⁷⁷. Les obres de Musil, Thomas Mann i James Joyce, així com la de Kafka, exploren les diverses mutacions que la noció mateixa de formació (*Bildungs*) de l'individu experimenta en el context d'aquesta modernitat radicalitzada¹⁷⁸. El focus principal de la crisi que tematitzen totes aquestes obres es troba en la naturalesa erosiva de la vida quotidiana, en relació a la qual el subjecte es veu obligat a adoptar una posició defensiva o adaptativa. A *A Bad Man*, d'Elkin, en canvi, trobem una descripció d'una experiència ordinària que proposa una aproximació substancialment diferent al problema, on aquesta 'ordinarietat' es troba inscrita en el terreny del fantàstic:

Life was ordinary. He was going to step through some door into a pitch-black room where suddenly the lights would snap on. A thousand killers would be singing 'For He's a Jolly Good Fellow'. His wife would be there, his son. And at the instant that he started to think: Today is my birthday –all the tenors, two hundred and seventy-five of them, would beat the shit out of him. They would cut out his son's heart and feed it to him, and he'd have to eat it- they'd have a way of making him. His wife would be doing a striptease under a magnet light. And all the king's horses and all the king's men couldn't put Feldman together again. He groaned.¹⁷⁹

¹⁷⁷ HASSAN, I.; 'The Modern Self in Recoil', *Radical Innocence*, op. cit. pàgs. 11-34.

¹⁷⁸ Vid. MORETTI, F. *Il romanzo di formazione*, Torí, Einaudi. Moretti sosté que la concepció de l'edat adulta com a producte d'una sèrie d'estratègies disciplinàries i de matrius ideològiques, la novel·la de formació de principis de segle no només formula un nou problema –el contacte amb la societat adulta ja no és la condició de possibilitat de tota formació, sinó la garantia de la seva impossibilitat- sinó que hi proposa una resposta: la veritat del subjecte es troba en la realitat prèvia a aquest procés de formació, això és, en la infància, que passa a ser el *locus* de l'individu que ha de protegir-se de l'entrada a una vida adulta, per definició, desnaturalitzadora.

¹⁷⁹ ELKIN, S.; *A Bad Man*, Obelisk, 1967; p. 120.

Segons Raymond Olderman, aquesta inscripció (Olderman parla de ‘retrocés’) de l’experiència ordinària en el terreny del fantàstic respon a un canvi en la naturalesa dels fets que componen aquesta experiència¹⁸⁰. Si el discurs científic –primer en la seva descoberta de l’empirisme; després, en la seva formulació positivista- havia definit el fet com la ‘unitat bàsica de la realitat’ i, en conseqüència, havia recolzat tota aspiració a una veritat legítima en el treball amb aquest fet, amb el canvi de segle, el creixement de la societat de masses, la descoberta freudiana i l’eclosió del relativisme científic, es produeix una pèrdua de confiança en la solidesa del fet i la realitat que sostenia. Així, es dissol la frontera que havia separat tradicionalment el fet de la ficció¹⁸¹. Phillip Roth, en un article titulat ‘Writing American Fiction’ que apareix a *Commentary* el març de 1961 ofereix una de les formulacions clàssiques d’aquesta tradició interpretativa:

The American writer in the middle of the 20th century has his hands full in trying to understand, and then describe, and then make *credible* much of the American reality. It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one’s own meager imagination. The actuality is continually outdoing our talents and the culture tosses up figures almost daily that are the envy of any novelist¹⁸²

L’estudi recent de Marc Chénétier, de clara voluntat enciclopèdica, sobre la novel·la nord-americana posterior als anys seixanta, prolonga el mateix tòpic crític d’una transformació substancial del ‘fet’ fundador d’experiència que, fins llavors, havia sostingut l’activitat de

¹⁸⁰ OLDERMAN, R.; *Beyond the Waste Land*, Yale, Yale University Press, 1973.

¹⁸¹ OLDERMAN, op. Cit. p. 2.

¹⁸² ROTH, PH.; ‘Writing American Fiction’, *Commentary* 31, (Mar. 1961): 224.

l'escriptor. En la línia d'Olderman, Chénétier sosté que la realitat dels seixanta s'ha tornat tan estranya que comporta una revisió profunda del sentit mateix del que constitueix versemblança. El que aquesta tradició no sembla tenir en compte és que tant la idea de *fet* com la de *ficció* depenen de marcs més amplis de significació en relació amb els quals obtenen la seva definició operativa (si més no, pel que fa als termes de la seva funcionalitat en una comunitat semiòtica determinada). En la necessitat de fer creïble la representació de la realitat de què parla Roth hi ha en joc diversos desajustaments entre la realitat mateixa, la noció que el lector històric té d'allò en què consisteix aquesta realitat, i la doble expectativa del que constitueix una realitat representable per a una obra literària, d'una banda, i de la relació que manté com a obra amb aquesta realitat, de l'altra (relació que sembla mantenir-se en un sistema de coordenades mimètic). Sintetitzant l'argument de Roth, la tasca de l'escriptor, que consisteix a produir representacions versemblants de la realitat, s'ha tornat especialment difícil de dur a terme davant d'una realitat cada cop més inversemblant. Es tracta, doncs, del problema anunciat per Aristòtil sobre la preferència de l'impossible versemblant que per sobre del possible inversemblant. La dificultat a respectar el *dictum* aristotèlic apunta a un dels aspectes mencionats: la imatge que un lector històric determinat, o una comunitat lectora, té de la pròpia realitat, respecte de la qual avalua la versemblança d'una representació particular. La qüestió principal, d'acord amb Roth, consistiria en el decalatge entre una ràpida transformació de la realitat efectiva i la persistència, la inèrcia, que mantenen intocada la imatge que aquest lector té

d'aquesta mateixa realitat. Fer *creïble* es torna dificultós precisament perquè la representació fidel és percebuda, ara, com a inversemblant. Però Roth apunta també a un sentit d'allò en què consisteix l'escriptura de ficció: això és, en una expansió de la imaginació de l'autor, que es veu desbordada per la 'creativitat' inesgotable dels esdeveniments. La realitat, per dir-ho d'alguna manera, cada cop s'escriu millor, de manera que una escriptura concebuda en termes de fabulació versemblant perd la seva raó de ser, com es podria pensar, de manera un pèl simplista, que la fotografia va esgotar la necessitat d'una pintura realista¹⁸³.

Ara bé, Roth no qüestiona aquesta equivalència entre ficció i fabulació mimètica, precisament perquè és al nucli de la seva postulació de la problemàtica de ser escriptor a la dècada dels seixanta. No sorprèn, dins d'aquestes coordenades, que Roth trobi que la feina del novel·lista ha entrat en crisi. La noció d'escriptura que hi ha al fons de l'argumentació de Roth, Olderman i Chenétier sembla bascular entre dos problemes principals del paradigma mimètic: d'una banda, pensar l'activitat novel·lística com la de *posar en evidència*, per mitjà de l'artifici, el sentit que s'amaga en una realitat social progressivament més complexa¹⁸⁴, topa ara amb la sospita que potser no n'hi hagi cap, de sentit, que pugui dur-se a la superfície; o, en cas que n'hi hagi, aquest sentit ja no té l'abast comprensiu, d'ambició universalitzant, que li pressuposava el projecte del realisme

¹⁸³ Vid. CRARY, J.; *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1992.

¹⁸⁴ Vid. Auerbach, E., *Mimesis*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pàgs. 426-464.

francès del segle XIX, un cop desfeta l'analogia organicista que l'alimentava. De l'altra, la concepció de l'escriptura novel·lística com la de la *dotació de forma* a una realitat informe (això és, ja no la posada en evidència d'un sentit que pertany a l'objecte sinó la seva imposició ideològica per part d'un subjecte històric), es torna insostenible sense un moviment autorreflexiu que faci, dels processos i els mitjans de dotació de forma, l'objecte de la representació novel·lesca. Aquest és el moviment que durà a terme l'escriptura metaficcional que arrenca a finals dels anys cinquanta com a resposta del doble atzucac en el qual Roth situa l'escriptor nord-americà, des del convenciment que la sortida a aquest atzucac no es troba en un ajustament a un nou sentit del que constitueix la versemblança respecte d'una nova realitat, sinó en la redefinició del paradigma des del qual es concep l'activitat narrativa *in toto*.

Experiència i esdeveniment

La realitat quotidiana ha perdut, doncs, la seva quotidianitat. En el seu perfil de Thomas Pynchon, Andrew Johnson sintetitza la sensació d'irrealitat en què semblen coincidir la majoria de les relacions escrites sobre la dècada:

I often feel that way about the 1960's in America: they were no joke, they really happened to us, and they happened to me, although in retrospect they boggle the imagination and seem too incredible to be real. The truth of the sixties is stranger than fiction¹⁸⁵

¹⁸⁵ GORDON, A., 'Smoking Dope With Thomas Pynchon: A Sixties Memoir', *The Sixties Portable Reader*, op. cit. p. 231.

Gordon remet al text de Roth que hem mencionat, on Roth reprèn aquesta sensació: ‘Is it possible? Is it happening?’, es pregunta Roth sobre la possibilitat mateixa dels seixanta. Tant en la descripció de Roth com en la lectura crítica d’Olderman i Chenetier, l’estranyament que els escriptors de finals dels cinquanta i principis dels seixanta senten davant d’una realitat desquotidianitzada s’obre a una lectura *esdevenimental*. Slavoj Žižek proposa una doble definició d’esdeveniment que resulta particularment interessant per a pensar aquest estranyament. D’una banda, un esdeveniment es presenta, segons el filòsof eslovè, com un efecte que sembla excedir les seves causes. L’esdeveniment, per tant, no és reductible a un sistema causal comprensible i, per tant, apareix sota el signe de l’estrany, de l’absurd, en la seva naturalesa traumàtica.¹⁸⁶ Al seu torn, aquesta dimensió *excessiva* de l’esdeveniment fa que Žižek el plantegi com quelcom que no té lloc en el món, sinó que constitueix un canvi de plantejament a través del qual percebem el món i ens hi relacionem¹⁸⁷. L’esdeveniment designa una revelació que transforma la nostra actitud respecte la realitat, el sorgiment d’un nou horitzó de significat en relació amb el qual apareixen totes les entitats. Aquest segon sentit posa en relació l’esdeveniment i la noció de *fantasia* lacaniana. La fantasia, segons Lacan, no consisteix tant en la construcció d’un escenari en el qual aconseguim l’objecte del nostre desig, com en un sistema de coordenades que dóna forma a aquest desig; que, per fer servir l’expressió de Žižek, ens ensenya a desitjar. En aquest sentit, la

¹⁸⁶ ŽIŽEK, S.; *Acontecimiento*, México, Sexto Piso, 2014; p. 17.

¹⁸⁷ *Ibid.* P. 24.

fantasia es presenta com una matriu que ens permet experimentar el real com un tot amb significat; l'estructura, el jerarquitzar, el dota de consistència i el fa legible a condició de cegar-nos respecte el marc d'aquesta fantasia.

Des d'aquest punt de vista, tornant als fragments de Bellow i d'Elkin, la presumpta dissolució de les diferències entre fet i ficció ja només té sentit com a expressió d'un marc de l'experiència per al qual les nocions de 'fet' i de 'ficció' romanen intactes –i, per tant, el que s'ha transformat n'és la relació. La literatura metaficcional postmoderna, en canvi, es constitueix a partir de l'*acceptació* (com a signe, si es vol) d'un canvi de marc en el qual aquestes dues instàncies s'han dissolt i s'han reformulat per presentar-se, ara, sota una configuració nova. Sota aquesta perspectiva, la disputa per a imposar una definició legítima d' 'ordinarietat' es revela com el pivot d'una discussió general entre dos marcs principals de l'experiència: l'un, que pensa l'existència de la realitat com a 'cosa donada' (i que sosté diverses formes d'una estètica realista tradicional) i l'altre, que treballa des d'un model constructivista del real (i que podrà postular-se com a realista a partir d'una nova concepció de realitat i de la mena de relació que hi estableix la literatura). A grans trets: entre un marc que no contempla la noció de 'marc de l'experiència' i un que no només l'inclou, sinó que en reconeix l'importància esdevenimental.

El gir lingüístic com a esdeveniment

El 'gir lingüístic' designa un canvi de paradigma en la concepció del llenguatge, que passa de considerar-se un instrument per a la designació d'entitats que existeixen amb independència del llenguatge, o per a la comunicació de pensament pre-lingüístics, a reivindicar el paper constitutiu en la relació de l'individu amb la realitat. Aquest canvi de paradigma articula el pas d'una filosofia de la consciència a una filosofia del llenguatge, que es caracteritzaria per la tesi de la 'preeminència del significat sobre la referència', això és, una teoria *intensionalista* de la referència¹⁸⁸. Combinada amb una concepció del significat de caràcter holista, aquesta teoria intensionalista resulta en una hipòstasi del llenguatge que, en la tradició de l'hermenèutica filosòfica, i en l'obra de l'últim Heidegger, es converteix en la instància última de validació de tota possible experiència¹⁸⁹.

El gir lingüístic troba el seu nucli en la crítica de Hamann a Kant, on Hamann localitza en el llenguatge l'arrel comuna de la sensibilitat i l'enteniment que busca Kant i, per tant, eleva aquest últim a una magnitud transcendental. Hamann, i la tradició que arrenca de la seva obra, subratllen el caràcter simbòlicament mediat de la nostra relació amb el món. Ara bé, per donar compte de la constitució del món unitari, garantia de l'objectivitat de l'experiència dels subjectes, aquesta tradició ja no pot recórrer a la unitat d'un món en sí que existiria amb independència del llenguatge i que s'oferiria com a

¹⁸⁸ LAFONT, C., op. cit., pàg. 15.

¹⁸⁹ *Ibid.* pàg. 14.

immediatament accessible als subjectes del coneixement; el món apareix només de manera *mediata* com el conjunt d'estats de coses sobre els quals els parlants es comuniquen, de manera que la única objectivitat possible per a l'experiència d'aquests parlants passa per explicar com és possible que els parlants conversin sobre el mateix. Aquesta possibilitat és la que entra en crisi en el moment en què els llenguatges (això és, tots els llenguatges contingents i històricament determinats) es pensen com a determinants absoluts de l'experiència intramundada, precisament perquè apareixen sempre en plural i perquè no permeten una divisió estricta entre allò empíric i allò transcendental, això és, entre el 'saber del significat' i el 'saber del món'. Qualsevol diferència entre el 'saber del significat' suposa la impossibilitat d'una comunicació intersubjectiva plena, en la qual els parlants puguin parlar, efectivament, del mateix, sigui entre parlants de llenguatges diferents o entre parlants qualssevol. Els llenguatges ja no poden oferir un equivalent del 'jo transcendental' de Kant.

El *gir lingüístic* presenta, doncs, una sèrie de característiques esdevenimentals. D'una banda, la concepció de la raó com a llenguatge (de la substitució del subjecte transcendent per...) reestructura tot el camp simbòlic: la noció de realitat, de subjecte, de veritat, de mentida, de representació, etc., es repensen, ara, des d'un nou paradigma. De l'altra, per als que ens són partidaris¹⁹⁰, es

¹⁹⁰ El *gir lingüístic* no es una mena d'esdeveniment com el que segons Zizek, suposen les filosofies de Plató, Descartes i Hegel; d'aquí, que divideixi els agents dels camps intel·lectual i literari (com a mínim) entre partidaris i detractors. Ara bé, per als 'partidaris', el *gir lingüístic* es presenta com un esdeveniment, cosa que

presenta com *ja sempre havent estat allà*. Des del punt de vista de la filosofia analítica, tota la tradició anterior es pensa com un problema de llenguatge, resoluble (o, com a mínim, comprensible) en termes de composició proposicional¹⁹¹; des del punt de vista de la literatura metaficcional, la tradició es llegirà ara des d'un angle autorreferencial i s'hi descobrirà sempre present: en realitat, la literatura *ja sempre ha estat parlant de sí mateixa*. Aquesta capacitat de reescriure el passat –de reestructurar-lo- és una de les característiques del que, més precisament, Žižek anomena un 'esdeveniment simbòlic', això és, aquella constitució d'una nova harmonia que apareix sota el règim d'un Significant Mestre nou. Aquesta harmonia no suposa l'aparició d'un contingut nou, sinó la reorganització d'un ordre que, fins al moment es presentava complet i que, transformat per l'esdeveniment, es percep sota una nova llum. Aquesta 'nova llum' no és una relectura sinó una transformació: el passat no es rellegeix, sinó que es reorganitza, es reestructura, fent aparèixer relacions, trets i tensions que no són –i això és fonamental- discutibles, sinó que, d'alguna manera, s'han *revelat* de tal manera que, un cop conegudes, no poden deixar-se de conèixer.¹⁹² Tal com observa Palti:

desfà la possibilitat mateixa de 'ser-ne partidari': un cop s'ha *esdevingut*, la reestructuració del simbòlic no es pot desfer com hom es desfà d'una opinió.

¹⁹¹ RORTY, R.; *El giro lingüístico*, Madrid, Paidós, 1990.

¹⁹² Aquesta dialèctica entre un ordre complet que, alhora, és prou flexible per canviar en funció dels esdeveniments presents es troba en funcionament en la relació que el clàssic –la gran obra- manté amb la tradició que la precedeix. T.S. Eliot l'expressa perfectament en la seva reflexió sobre el clàssic, quan escriu: 'El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que el orden persista después de que la novedad sobrevenga, *todo* el orden existente debe ser, aunque sea ligeramente, alterado; y así, las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte hacia el todo se reajustan; y es esto es conformidad entre lo viejo y lo nuevo'. ELIOT, T.S.; 'Tradición y talento

La asunción del hecho de que la red de significados intersubjetivamente construidos no es un mero vehículo para representar realidades anteriores a ella, sino que resulta constitutiva de nuestra experiencia histórica, vendría finalmente a quebrar las polaridades de la antigua historiografía entre el sujeto y el objeto de estudio. Lo radical ahora sería situarse en el plano mismo del lenguaje en que tanto el sujeto como el objeto pueden constituirse como tales¹⁹³.

En la seva irrupció al camp intel·lectual nord-americà, el gir lingüístic troba una sèrie de fites principals el ràpid traçat de les quals ens permetrà establir algunes relacions entre el gir autoconscient dels moviments contraculturals i l'emergència de la narrativa metaficcional. En un context de reconfiguració dels objectius i els principis metodològics de la història intel·lectual, que es caracteritza per la desfeta de la preeminència de l'escola d'Arthur Lovejoy, que recolzava en la noció de la 'idea-unitat' com a objecte historitzable, i massa lluny ja de l'edat heroica' dels anys trenta, dominada per l'obra de Vernon Parrington, *Main Currents in American Thought* (1927-1930), les contribucions de John L. Austin i de Quentin Skinner obriran el camí per un tomb 'contextualista' decisiu per al gir autorreflexiu que estem tractant aquí¹⁹⁴. La distinció que, a mitjans dels anys cinquanta, Austin proposa entre la dimensió locutiva (emissió d'un enunciat amb sentit), la il·locutiva (el que es fa *dient* el que es diu) i la perlocutiva (els efectes que aquest acte té en el seu interlocutor) de

individual', a *El bosque sagrado*, Langre, San Lorenzo del Escorial, 2004. També, Vid. ŽIŽEK, op. cit. p'. 123 i ss.

¹⁹³ PALTÍ, E., 'Giro lingüístico e historia intelectual', *Giro Lingüístico e historia intelectual*, Bernal, 2012, pàg. 21-22.

¹⁹⁴ Vid. PALTÍ, op. cit. pàgs.. 27 a 34 i M. BRADBURY i R. RULAND, 'Radical Reassessments', *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, New York, Viking, 1991, pàgs. 316 a 369.

tot acte de parla dota d'una major precisió conceptual a l'*acció* de parlar, sovint hipostasiada a la seva estricta dimensió locutiva¹⁹⁵.

Sostenir que tot acte de parla té una força il·locutiva (és a dir, és, ell mateix, una acció: una promesa, una asseveració, un prec, un lament) suposa reintroduir-lo en una situació comunicativa en relació amb la qual l'acte de parla pren forma d'acte: suposa restaurar-ne la intencionalitat, d'una banda, i l'interès pels context en el qual aquest acte es torna legible, cosa que és justament l'objecte d'estudi de la pragmàtica lingüística¹⁹⁶. Amb la publicació, el 1969, de 'Meaning and Understanding in the History of Ideas'¹⁹⁷, Skinner reprèn els dos 'actes' d'Austin per a apuntar a una limitació característica de la història de les idees de la tradició de Lovejoy, segons la qual l'estudi d'obres filosòfiques anteriors ha de deure's, necessàriament, a la presència d'elements intemporals d'aplicació universal¹⁹⁸. Segons Skinner, per tal de comprendre històricament un acte de parla no n'hi ha prou amb atendre a la seva dimensió locutiva sinó que cal situar el seu contingut proposicional en la trama de relacions lingüístiques en la qual s'inscriu, i en la qual obté el seu sentit d'acte¹⁹⁹. Del que es

¹⁹⁵ AUSTIN, J.L., *How To Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1975, pàgs. 98-99.

¹⁹⁶ En la mesura en què es traslladi la teoria dels actes de parla a la teoria literària, la concepció del text com a macroacte de parla suposa també una temptativa de superació crítica de la monumentalització del text que caracteritzava la pràctica crítica del New Criticism tal com, als anys cinquanta, s'havia institucionalitzat en l'acadèmica nordamericana.

¹⁹⁷ SKINNER, Q., 'Meaning and Understanding in the History of Ideas', *History and Theory*, 8, 1969.

¹⁹⁸ SKINNER, op. cit. p. 4.

¹⁹⁹ 'The understanding of texts (...) presupposes the grasp both of what they were intended to mean, and how this meaning was intended to be taken. It follows from this that to understand a text must be to understand both the intention to be

tracta, per tant, és de retraçar la intencionalitat de l'agent que busca realitzar alguna cosa amb i per mitjà de l'emissió d'un enunciat particular.

Skinner s'acosta aquí a la reacció que Mihail Bakhtin ja havia organitzat, en les seves obres dels anys trenta i quaranta tant respecte certs riscos implícits en el formalisme rus, que deslliga el text de la cadena comunicativa a la qual respon i en la qual vol inscriure's, i de l'ortodòxia reduccionista de certa crítica marxista, que retrotrau tota obra al context sociocultural en la qual va ser escrita i corre el perill de desatendre la seva dimensió formal. El que Skinner pensa en termes d'acte de parla i de força il·locutiva, Bakhtin ho formula en termes de l'enunciat, que proposa com a unitat mínima de la lingüística, i que obté la seva forma definitiva com a resposta a una sèrie d'enunciats anteriors –el que Skinner pensa com a trama de relacions lingüístiques d'una comunitat determinada- i com a productor de resposta en un interlocutor efectiu o imaginat²⁰⁰. En tots dos casos, però, assistim a la reivindicació de la insuficiència d'una aproximació estrictament formal o estrictament sociològica a l'hora d'explicar el sentit d'un text. Al seu torn, es dibuixa ja el que Toews explicarà com a substitució d'una història de les idees per una

understood, and the intention that this intention should be understood, which the text itself as an intended act of communication must at least have embodied (...) It follows from this that the appropriate methodology for the history of ideas must be concerned, first of all, to delineate the whole range of communications which could have been conventionally performed on the given occasion by the utterance of the given utterance, and, next, to trace the relations between the given utterance and this wider *linguistic* context as a means of decoding the actual intention of the given writer'. *Ibid.* p. 48-49.

²⁰⁰ BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal*, Mèxico, Siglo XXI, 1997.

història del sentit, això és, de les dinàmiques de producció i de recepció de sentit²⁰¹

L'èmfasi contextualista d'Skinner és, en aquest sentit, fonamental. Skinner entén el context no tant com a determinant del que es diu, com, més aviat, un `marc últim que ens ajuda a decidir quins significats convencionalment reconeixibles, en una societat d'un tipus determinat, un individu podria haver volgut provar de comunicar²⁰². El context d'Skinner presenta alguns notes epistèmiques, en la mesura que apunta a la determinació convencionalitzada històricament d'una sèrie de possibilitats discursives disponibles a un emissor determinats. Skinner, però, es manté en una perspectiva contingudista que recolza en una confiança més aviat ingènua en la transparència del llenguatge pel que fa a la significació de l'actuació per als agents mateixos²⁰³. En aquesta persecució de la intencionalitat que hi ha 'darrere' dels actes de parla, Skinner es veurà obligat a reconèixer la productivitat del llenguatge, de tal manera que, com observa Palti, la distinció entre el text i el seu context d'emergència es tornarà especialment problemàtica i empenyerà la teoria d'Skinner cap un textualisme que, en principi, resistia. En la mesura que la

²⁰¹ TOEWS, J. E., 'Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience', *The American Historical Review*, 92: 4, 1987, pàgs. 879-907.

²⁰² 'The 'context' mistakenly gets treated as the determinant of what is said. It needs rather to be treated as an ultimate framework for helping to decide what conventionally recognizable meanings, in a society of *that* kind, it might in principle have been possible for someone to have intended to communicate'. SKINNER, *Ibid.* pàg.. 49

²⁰³ Vid. KEANE, J., 'More Theses on the Philosophy of History', dins de TULLY (comp.) *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, Per a l'evolució i matisació de la seva posició per part d'Skinner, *Vid. Palti, op. Cit.* Pág. 32-33.

productivitat del llenguatge desfà la coincidència entre el 'subjecte intencional' i el 'subjecte biogràfic', assistirem a la necessitat del que Palti anomena una 'hermenèutica profunda' que ens permeti accedir a l'univers semàntic compartit intersubjectivament' d'una època o d'una cultura donada.

L'obra de Clifford Geertz dibuixa el pas fonamental entre l'interès pel 'context de producció' skinnerià a un interès pel 'context de recepció'. A *The Interpretation of Cultures*, Geertz ja defineix les cultures com una trama de textos, que són ells mateixos, entramats, que l'antropòleg 'prova de llegir per sobre de l'espatlla d'aquells a qui pertanyen pròpiament'²⁰⁴. Per tant, una de les preguntes que l'antropologia s'ha de formular davant de la pèrdua de transparència de les pràctiques socials té a veure amb les condicions de recepció dels 'artefactes culturals' que fan que es tornin significatius a l'interpret. Ja no es tracta d'analitzar les condicions de producció de sentit d'un context històric allunyat al de l'interpret, sinó d'analitzar el context de l'interpret mateix. Amb la pregunta pel context de recepció, igualment limitat per la productivitat del llenguatge i per la determinació epistèmica de tot discurs, Geertz toparà amb una sèrie d'obstacles epistemològics que no aconseguirà salvar, si no és a costa d'un generalisme homogeneïtzador o de l'afirmació, qüestionable i qüestionada, de la capacitat de l'antropòleg de 'llegir per sobre l'espatlla' dels nadius. Geertz, que es farà càrrec d'aquest topall epistemològic, centrarà cada cop més la seva anàlisi en el discurs

²⁰⁴ GEERTZ, C., *The Interpretation of Cultures*, Collins, 1993.

antropològic mateix. Així, Geertz obre una fissura entre l'antropòleg com a investigador de camp i l'antropòleg com a escriptor, entre les tècniques discursives i les tècniques d'observació²⁰⁵ que centra tota la seva atenció en els contextos de producció dels discursos crítics.

Amb Geertz, doncs, l'interès pel context de recepció d'un text es capgira en un interès pel context de producció del discurs crític i, per tant, entrem definitivament en el que Palti anomena un *context metacrític* en el qual no només s'exploraran les maneres per les quals s'originen aquests discursos crítics sinó el circuits pels quals es mouen, les instàncies de consagració i, finalment, els processos de modificació, de discussió o d'abandó²⁰⁶. La crítica radical de la dimensió tropològica del discurs històric que, a partir de Danto, Ricoeur i Veyne, duu a terme Hayden White s'inscriu en aquest context metacrític, de la mateixa manera que les anàlisis deconstructives de Paul De Man, en la seva reivindicació de la naturalesa figurativa de tot discurs, i d'Stanley Fish, amb la seva retracció de la textualitat (literarietat) d'un text als consensos que componen i defineixen una comunitat interpretativa determinada.

El gir metacrític

Aquest context metacrític es consolida més aviat en el context de la crítica literària. La publicació, el 1964, d'«Against interpretation», de Sontag, és un dels signes d'aquesta orientació metacrítica, que es

²⁰⁵ PALTÍ, op. cit. p. 41.

²⁰⁶ *Ibid.* pàg. 162.

trobarà una de les seves plataformes principals en el nombre massiu de revistes que apareixeran al llarg de la dècada²⁰⁷. El caràcter autoconscientment interdisciplinar i l'orientació clarament especulativa d'aquestes revistes organitzen una reacció agressiva i completa respecte l'*establishment* del *New Criticism*, els mètodes i els principis de la qual havien dominat l'acadèmia fins a finals dels anys cinquanta. *Completa*, diem, perquè en aquest espai teòric s'hi troben qüestionades totes les confiança i totes les aspiracions que havien sostingut la pràctica de la Nova Crítica. La fe en la capacitat d'un llenguatge comú, no especialitzat, d'expressar (i fer visible) el valor universal de les 'grans obres', per exemple, esdevé una mena de 'terrorisme', 'that mythical weapon of those who prefer the comforting repetition of the ideological caress'²⁰⁸. La transparència d'aquest llenguatge comú pren ara la forma d'un mite, que sobreviu gràcies al desig d'acceptar unes mateixes descripcions d'un conjunt de fenòmens i sempre i quan subsisteixin àrees del coneixement els vocabularis de les quals se solapin i expressin un mateix conjunt d'expectatives i de compromisos²⁰⁹. La desconfiança respecte d'aquesta transparència, doncs, és indicativa d'una transformació profunda de la relació que mantenen aquestes àrees del coneixement,

²⁰⁷ Per citar-ne només algunes de principals: *Critical Inquiry*, *Diacritics*, *New Literary History*, *Poetics*, *Boundary=2*, *Ideology and Literature*, *Semiotexte*, *Glyph*, *Praxis*, *Semiotexte*, *Telos*, *Salamagundi*, *Clio*, *Semiotica* i *New German Critique* es funden totes al llarg dels anys seixanta.

²⁰⁸ STEPHEN HEATH, citat per BRUSS, E. W. *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982, pàg. 4.

²⁰⁹ BRUSS, op. cit. p. 22.

les unes respecte les altres, i de les disciplines respecte d'elles mateixes. Com observa Hayden White:

Significant periods of literary change will (...) be signaled by *changes in the linguistic code*: changes in the code will in turn be signaled by changes in both the cognitive content of literary works (the messages) and the modes of contact (genres) in which messages are transmitted and received. Changes in the codes, finally, can be conceived to be reflective of changes in the historico-natural context in which a given language game is being played²¹⁰

Els canvis en el context històric-natural que menciona White troben la seva expressió més manifesta en els esclats contraculturals que hem mencionat, que respondrien, així, a una situació que detecta excessos ideològics a tot arreu. De la mateixa manera que el llenguatge en què s'expressa, el programa humanístic que recolza en la concepció arnaldiana i leavisiana de la literatura i la crítica literària es torna ara suspecta d'una sèrie de complicitats especialment problemàtiques contra les quals es carregarà des d'aquest context metacrític. Llegida com a institució, i no només com una sèrie de postulats teòric-crítics, la *New Criticism* –i, per extensió, tota forma d'estudi o de crítica literaris– pateixen un atac doble, sota la denúncia de la seva irrellevància, d'una banda, i de la corrupció o contaminació ideològica de l'altra. La primera, conseqüència de la insistència dels *New Critics* a deslligar el text de tot context i de tota disciplina que no sigui la de la crítica mateixa, es percep ara com el signe principal de l'autoexclusió (de la renúncia a participar en l'esfera pública) que l'art

²¹⁰ WHITE, H. 'The Problem of Change in Literary History', *New Literary History*, 7, .1 (1975), p. 106.

ha patit al llarg del segle XX en la seva lluita per preservar la pròpia puresa²¹¹.

De la mateixa manera que l'intel·lectual, el poeta i el crític han preservat l'essència de la seva activitat a costa de renunciar a tenir cap mena d'impacte, cosa que ara es llegeix com el producte d'un interès no manifest de persistir en una posició de poder. L'acusació de contaminació ideològica nega, a més, l'èxit d'aquesta estratègia, en la mesura que apunta a la falsedat d'aquesta retirada, que ha seguit participant en la consolidació d'un estat de les coses per mitjà, primer, de la seva no participació i, segon, en col·laboracions efectives, en aquest cas, en la gestió de la guerra del Vietnam, en l'acceptació de mesures elititzants pel que fa l'accessibilitat per part dels estudiants a l'educació superior i, finalment, amb l'emergència d'una sèrie de conflictes aparentment irresolubles. A les universitats se'ls formulen demandes cada cop més contradictòries: se'ls exigeix que es facin càrrec de la preparació professional dels estudiants en la seva aplicació més immediata, això és, que puguin contribuir immediatament a la 'mobilitat ascendent' de les classes més pobres i, alhora, que s'ocupin de mantenir un percentatge de la població fora del mercat de treball, que imparteixin una formació intel·lectual bàsica i, alhora, que despleguin els refinaments de la sensibilitat pròpia d'una educació liberal²¹². L'aparició d'aquestes contradiccions

²¹¹ HABERMAS, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

²¹² Bruss comenta respecte d'aquestes demandes contradictòries: 'The conflict among these demands on education could be ignored –at the price of a feeling of

reproduceix, al parer de Bruss, la ‘desfeta de l’aparença de consens’ en la cultura entesa globalment al nivell de l’acadèmia, una desfeta que es dóna en el moment en què es fan evidents els diversos interessos en disputa i que denuncia la noció de la homogeneïtat del discurs cultural com a fal·làcia idealista.

En el cas nordamericà, la constitució del camp interdisciplinari que coneixem com a *teoria* es pot llegir, doncs, com a resposta a l’exclusió que el *New Criticism*, en el seu afany de descoberta i definició de la naturalesa de l’objecte literari, havia exclòs de la reflexió crítica. Pendants de restituir una relació *immediata* amb el text, els *New Critics* s’havien resistit a la subsumció de l’obra a la sociologia, la filosofia o la història. L’aproximació ‘monumentalista’ al text, que en un primer moment servia per a orientar l’atenció als mecanismes pels quals el text produïa el seu sentit, ara es torna signe de la seva conspicuïtat ideològica. En un moviment anàleg al que operarà Geertz més endavant en el marc de l’antropologia, el gir metacrític que es dóna en el camp de la reflexió literària descobreix la forma com una instància dependent de convencions semiòtiques i socials, cosa que no només suposa una reactivació del debat entre aproximacions intrínseques i extrínseques al fet literari sinó que instal·larà la pregunta per l’interès subjacent a tota una sèrie d’instàncies i d’activitats relacionades amb el text. ‘If reading is an activity or a strategy, then it is no longer will-less or entirely disinterested, thus raising unprecedented question about the

bad faith- or an attempt could be mounted to meet them –at the price of institutional incoherence’. Op. cit. p. 16.

motives (especially those psychological and ideological motives that remain unconscious) that propel it²¹³. Aquest serà precisament un dels atractius principals de la Teoria: la de fer de vehicle de l'exposició de tensions i interessos –essencialment allò inconscient i allò ideològic- desapercebuts per a una sensibilitat *habitual*. La 'habitualitat' d'aquesta mena de ceguesa, o de límit de la percepció, té a veure amb aquesta doble caràcter *incorporador* i *incorporat* de què parla Bourdieu en relació a la seva noció d'"habitus":

El mundo me comprende, me incluye como una cosa entre las cosas, pero, cosa para la que hay cosas, un mundo, comprendo este mundo, y ello, hay que añadir, *porque* me abarca y me comprende en efecto, mediante esta inclusión material –a menudo inadvertida o rechazada- y lo que trae como corolario, es decir, la incorporación de las estructuras sociales en forma de estructuras de disposición, de posibilidades objetivas en forma de expectativas y anticipaciones, adquiero un conocimiento y un dominio prácticos del espacio circundante (sé confusamente lo que depende y lo que no depende de mí, lo que 'es' o 'no es para mí' o 'no es para personas como yo', lo que es 'razonable' para mí hacer, esperar, pedir)²¹⁴

L'*habitus*, doncs, designa tant uns principis generadors de pràctiques com esquemes classificatoris i criteris de classificació, a partir dels quals establim distincions de valor i, en definitiva, organitzem la nostra acció pràctica²¹⁵. En la mesura que aquests principis tenen un caràcter marcadament epistèmic, l'acció mateixa esdevé ideològica, és a dir, sosté o contradiu una cosmovisió que respon a un o altre interès. Si, efectivament, l'*habitus* suposa una

²¹³ BRUSS, op. cit. p. 15

²¹⁴ BOURDIEU, P., *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999 p. 173.

²¹⁵ BOURDIEU, P. *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 20-21,

incorporació *literal* de la paraula normativa, no hi ha d'haver, doncs cap dimensió de l'experiència de l'individu que no estigui subjecta a una mediació suspecta que ha de posar-se en crisi. Aquesta sospita és el que es troba darrere de l'anàlisi que Roland Barthes desplega a *Mythologies* (1957) i que esdevindrà un text decisiu en la definició d'aquest 'gir ideològic' característic dels seixanta.

Mythologies

D'una manera paradigmàtica, *Mythologies* és el producte d'un 'menyspreu fascinat' per la cultura de masses²¹⁶. Tal com el defineix al pròleg que escriu l'any 1970, l'objectiu de l'obra consisteix a 'rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle'.²¹⁷ Aquesta transformació és, precisament, el que Barthes designa amb la noció de 'mite', i que constitueix una mena particular de llenguatge. Concretament, la mena de transformació que pateix un objecte determinat en el moment d'esdevenir llenguatge i que suposa la imposició d'un sistema connotatiu que respon a una xarxa d'interessos, que s'ajusta a uns usos socials.²¹⁸ El caràcter ideològic del mite barthesià es dona en el moment en què aquesta mena particular de relat es fa passar per

²¹⁶ DEKOVEN, M., op. cit. p. 58. Segons DeKoven, l'obra de Barthes combina el menyspreu *modern* respecte la cultura de masses amb una fascinació *postmoderna* per la cultura popular.

²¹⁷ BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

²¹⁸ 'Un arbre est un arbre', escriu Barthes, 'Mais un arbre dit par Minou drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de revoltes, d'images, bref d'un *usage* social qui s'ajoute à la pure matière'. Op. cit. p. 212.

natura. Per això, el mite, relat artificial i històric, demana una contraestratègia discursiva que trenqui aquesta il·lusió de naturalitat: oposar, a la Doxa, la paradoxa²¹⁹.

Al text que tanca el volum, i que dedica a l'anàlisi del que anomena *mite*, Barthes hi planteja el problema de la ideologia en termes una mica més precisos, de la relació entre una dimensió *denotativa* (manifesta), pròpia del significat, i una de *connotativa* (latent) pròpia del significat; el que resulta particularment interessant de l'anàlisi del semiòleg francès és que un llenguatge qualsevol, entès com a 'expressió relacionada amb un contingut' –i, per tant, com a sistema de significació– es torna expressió d'un segon sistema, més extensiu que el primer, i que, al seu torn, suposa la mobilització d'un nou contingut. Aquest llenguatge, producte de l'empelt de dos sistemes de significació, és el que, segons Barthes, permet detectar amb precisió la dimensió mítica, o ideològica, d'un discurs²²⁰. El mite –la parla mítica– es fa possible, doncs, en el moment en què pren un llenguatge com a significat d'un significat latent, amagat. Per a desvelar-lo, doncs, Barthes estén els procediments de lectura que, fins al moment, s'havien dedicat als textos literaris a una vasta varietat de produccions culturals de tal manera que fa, de l'anàlisi pròpia de la

²¹⁹ 'La Doxa es la opinión corriente, el sentido repetido, *como si nada*. Es Medusa: la que petrifica a los que miran. Ello quiere decir que es *evidente*. Pero ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina'. Vid. BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004.

²²⁰ 'Existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desencajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré *lenguaje objeto*, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo, que llamaré *metalenguaje* porque es una segunda lengua *en la cual se habla de la primera*'. BARTHES, op. cit. pàg. 206

cultura de masses, un *locus* de resistència²²¹. *Resistència* contra la ideologia del que Barthes caracteritza com a ‘burgesia’ (*burgesoisiè*) i amb la qual designa més aviat, la petita burgesia, que es caracteritza per unes pràctiques de consum determinades i que sosté la societat unidimensional de Marcuse. La mena d’anàlisi que desplega a *Mythologies*, doncs, es posa al servei del desemmascament de la cultura burgesa, la ‘guerra’ a la qual defineix una posició contracultural. Convençut del potencial revolucionari que pot arribar a tenir aquest procés de desemmascament, Barthes organitza una anàlisi de les estratègies per les quals la ideologia burgesa s’imposa com a hegemònica.

A *Opération Astra*, Barthes descriu un tipus de moviment narratiu que, sota l’aparença de llançar una crítica a institucions opressives (com ara l’Església o l’Exèrcit), amaga una intenció de restituir la legitimitat, i fins de reforçar, aquestes mateixes institucions, fins i tot *malgrat* aquesta primera crítica:

Insinuer dans l’Ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c’est devenu désormais un moyen paradoxal mais péremptoire de le gonfler. Voici le schéma de cette nouvelle démonstration : prendre la valeur d’ordre que l’on veut restaurer ou développer, manifester d’abord longuement ses petites, les injustices qu’elle produit, les brimades qu’elle suscite, la plonger dans son imperfection de nature, puis au dernier moment la sauver *malgré* ou plutôt *avec* la lourde fatalité de ses tares²²².

²²¹ DeKoven, op. cit. p. 58.

²²² BARTHES, *Ibid.* p. 48.

Barthes, que troba aquest moviment característic de la novel·la burgesa comercial (com a exemples, hi posa *From Here to Eternity*, de James Jones, *Les Cyclones*, de Jules Roy i *The Living Room*, de Graham Greene), avisa del perill d'una crítica cosmètica, cooptada pels discursos hegemònics, que amaga el seu servilisme sota una aparença subversiva. Aquesta aparença és, a més, particularment difícil de detectar en la mesura que, tal com sosté a *Mythologies*, la cultura burgesa està unificada (és, en termes de Marcuse, unidimensional) i, per tant, desactiva la validesa d'una distinció entre les campanyes publicitàries de la margarina i la composició del que ara podríem anomenar una novel·la *middlebrow*. En oposició a aquesta 'operació homeopàtica', Barthes hi proposa l'avantguarda, única forma de revolta que, històricament, s'ha alçat contra el predomini de la burgesia. Una subversió efectiva, segons Barthes, passa per una activitat de crítica ideològica que ha de començar, no obstant, per reconèixer la seva pròpia naturalesa ideològica. '(...) ce que j'ai cherché en tout ceci, ce sont des significations. Es-ce que ce sont *mes* significations? Autrement dit, est-ce qu'il y a un *mythologie* du mythologue?' es pregunta Barthes, a la qual cosa respon que sense dubte, i que el lector podrà veure'n ben clarament la presa de partit²²³. De nou, a la consciència de la mediació ideològica de tots els aspectes de la vida quotidiana, es respon amb un gest metacrític i autoconscient que, per mitjà d'una estratègia de desocultació (en aquest cas, d'admissió del biaix ideològic que els fenòmens analitzats proven d'invisibilitzar), pretén obtenir un espai des del qual, per dir-

²²³ BARTHES, 'Avant-propos', *Mythologies*, op. cit. p. 10.

ho d'alguna manera, veure el mirar, escoltar, per dir-ho amb Barthes,
el xiuxiueig del llenguatge.

2.1.

L'EXPERIÈNCIA EN EL CONTEXT DEL GIR LINGÜÍSTIC

2.1.1. La tradició d'Emerson

En el context d'aquesta reestructuració gir-lingüística ¿on se situa la noció d'experiència? ¿Com es veu afectada? ¿Quins són els termes de la seva reconfiguració? Que el gir lingüístic és important per a qualsevol reflexió sobre la noció d'experiència es fa evident del moment que la meta-crítica de Hamann a les crítiques de Kant pivota sobre la pregunta per les condicions de possibilitat d'aquesta experiència, que Hamann situa en el llenguatge, mentre que, en Kant, es fa reposar sobre el subjecte transcendental. Ara bé, que ho sigui per a l'anàlisi de la literatura metaficcional postmoderna no només s'explica pel gir autorreferencial que li és característic, sinó també, i sobretot, pel pes que la noció d'"experiència" ha tingut, i té encara, en la tradició nord-americana. La pregunta per l'experiència apareix gairebé a tot arreu: en la constitució d'un pensament polític orientat cap a l'acció, que s'imposa a qualsevol anticipació conceptual heretada, declarada insuficient¹; en la constitució d'una epistemologia

¹ John McDermott pensa aquesta insuficiència en termes d'una dialèctica, entre la tradició reflexiva, pròpia dels colons, i el Nou Món, com a objecte irreductible, que desmunta qualsevol programa anterior i des del qual es reformula aquest últim. En aquest sentit, la particularitat del nou espai, del nou escenari, sembla ser l'origen de la percepció d'aquesta irreductibilitat: 'What is crucial here, from the philosophical side, is that the press of environment as a decisive formulator of thought about the basic structures of the world became the outstanding characteristic of the American temperament'. A MCDERMOTT, J.; *The Culture of*

particular, on l'experiència funciona com a contraconcepte del *model*, tant com a figura d'un objecte irreductible a formes de pensament anteriors com, sobretot, mètode filosòfic², així com en la majoria d'obres històriques, o d'història de les idees, que fan recolzar la construcció d'aquest 'fet diferencial' primer en una 'experiència' americana qualitativament diferent de l'europea i, després, en la relació que s'hi estableix³. Aquesta 'paraula numinosa' ha jugat un paper decisiu en l'autocomprensió i l'autocreació nordamericana, al punt que Philip Rahv, en un text de 1969, arribarà a parlar de 'culte a l'experiència' en la tradició literària nordamericana⁴. Aquest 'culte', que es trobaria present en les obres de Whitman, Hemingway i Wolfe, entre tants d'altres, ho seria a una noció particular d'experiència; concretament, a una concepció de l'experiència com a 'vida viscuda' (*felt life*) tal i com es desplega en l'obra de Henry James –en particular a *The Ambassadors*, que Rahv convoca per il·lustrar l'aproximació positiva de James a l'experiència i per reivindicar-ne el

Experience. Philosophical Essays in the American Grain, Illinois, Waveland Press, 1976; p. 4.

² 'Lo norteamericano en filosofía', escriu John J. Stuhr, 'es el uso del método de la experiencia, no el catálogo sin fin de ella al margen de su contexto, no la tediosa formalización de sus resultados en categorías sagradas. Lo norteamericano es el énfasis en la continuidad de creencia y acción en la *experiencia*, no la mera afirmación de tal unidad y continuidad solamente en la teoría'. Vid. STUHR, J.J.; *Genealogical Pragmatism: Philosophy, Experience and Community*, Nova York, 1992; p. 32.

³ Martin Jay corregeix la univocitat d'aquesta importància recordant el paper importantíssim que dos antònims principals de la noció d'experiència', com són 'raó' i 'innocència' van jugar en el desenvolupament del pensament nord-americà al llarg dels segles XVII i XVIII, principalment.

⁴ RAHV, PH.; 'The Cult of Experience in American Writing', *Literature and the Sixth Sense*, Nova York, 1960.

component subversiu⁵. Rahv és jamesià, però, també en el sentit d'identificar aquesta 'vida viscuda' o 'vida sentida' amb la substància principal, si bé no l'única, de la literatura:

The part experience plays in the aesthetic sphere might well be compared to the part that the materialist conception of history assigns to economy. Experience, in the sense of this analogy, is the substructure of literature above which there rises a superstructure of values, ideas, and judgments –in a word, of the multiple forms of consciousness. But this base and summit are not stationary: they continually act and react upon each other.⁶

James, al pròleg a 'The Princess Cassamassima', definia, com hem vist, l'experiència com una 'aprehensió del que ens passa en tant que criatures socials'. En aquest sentit, no defineix l'experiència en un sentit pacient sinó com el producte d'una activitat cognoscitiva que *resulta* en alguna mena d'aprehensió, això és, de coneixement sobre aquesta essència social. L'analogia de Rahv, però, apunta a la mutabilitat d'aquesta experiència, experiència que és al centre de l'escriptura, però que, en virtut d'aquesta contínua transformació, transforma les formes que han d'expressar-la. En aquest sentit, a l'analogia de Rahv hi falta un element present en la reflexió de Marx sobre la relació entre base i superestructura, això és, la manera com la superestructura es determina dialècticament a sí mateixa. La discussió sobre la relació que l'individu manté amb la Natura, pensada sota el signe de l'experiència, es caracteritza l'obra de dos autors que

⁵ Identificar l'experiència amb els 'tresors, les felicitats, els esplendors i els èxits en un context on predomina la moral americana de l'abstenció' té, al parer de Rahv, una seducció revolucionària. *Ibid.* p. 22-23.

⁶ *Ibid.*

definiran dues tradicions fonamentals, i oposades, per a la literatura i pensament nordamericà: Ralph Waldo Emerson, d'una banda, i Hermann Melville, de l'altra. Emerson, en un gest similar al que realitza William James quan postula la 'simetria' entre les facultats de l'home i el que hi ha de comprensible en la natura, s'oposa a la noció d'experiència de Locke entesa com la d'un subjecte que s'enfronta a un objecte a partir de l'empremta que aquest últim ha deixat en el *sensorium* de l'individu; en contra d'aquesta dualitat, Emerson emfasitza una presència divina que es troba tant en el subjecte com en la natura i a la qual accedim per mitjà d'una raó intuïtiva que, com en el cas dels romàntics alemanys 'detecta síntesis allà on l'intel·lecte només percep diferència analítica'⁷. En altres paraules, Emerson sosté que l'home i la natura mantenen una relació harmònica; que, entre ells, hi ha una simetria fonamental. A 'Nature' (1836), Emerson organitza, una descripció característica del romanticisme nord-americanà, en la qual es desplega tot l'espectre d'emocions –i d'imatges que esdevindran icòniques- d'aquesta harmonia. "Nature always wears the colors of the spirit", sosté Emerson⁸; a *The American Scholar*, conferència pronunciada el 1837 a la societat Phi Beta Kappa, Emerson insistirà en aquesta simetria entre les facultats del coneixement i allò que podem conèixer de la natura:

Nature hastens to render account of herself to the mind.
Classification begins (...) But what is classification but the perceiving
that these objects are not chaotic, and are not foreign, but have a law

⁷ Vid. Jay, op. Cit. p. 198.

⁸ EMERSON, R.W.; 'Nature', *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, The Modern Library, New York, 2000; pàg. 7.

which is also a law of the human mind? The astronomer discovers that geometry, a pure abstraction of the human mind, is the measure of planetary motion (...) Nature is the opposite of the soul, answering to it part for part. One is seal and one is print. Its beauty is the beauty of his own mind. Its laws are the laws of his own mind. Nature than becomes to him [aquest estudiant que es troba sota la bòveda del dia] the measure of his own attainments. So much of nature as he is ignorant of, so much of his own mind does he not yet possess⁹.

Si l'aire és transparent, potser sigui per oferir a l'home la presència perpètua del sublim (*the perpetual presence of the sublime*). D'aquí, que, una mica més endavant, Emerson afirmi que la màxima de Delfos, 'Coneix-te a tu mateix' i el modern 'Estudia la Natura' designin una mateixa cosa¹⁰. Això es tradueix immediatament en un primer moment de confiança epistemològica, que :

We must trust the perfection of the creation so far as to believe that whatever curiosity the order of things has awakened in our minds, the order of things can satisfy. Every man's condition is a solution in hieroglyphic to those inquiries he would put¹¹.

Sembla ser que Emerson arriba a aquest cratilisme a través de l'obra de Guillaume Oegger, un filòsof swedenborgià l'obra del qual va ser traduïda per una amiga d'Emerson, Elizabeth Peabody, i en la qual Oegger sosté un pas progressiu del llenguatge de la natura als 'llenguatges de la convenció'¹². Com a imatge fonamental, i clàssica, d'aquest optimisme, parlarà d'un 'ull transparent':

⁹ EMERSON, *Ibid.* p. 45

¹⁰ EMERSON, op. cit. pàg. 55.

¹¹ *Ibid.*

¹² POIRIER, op. cit. p. 35.

In the woods (...) I become a transparent eyeball, I am nothing, I see all, the currents of the Universal Being circulate through me, I am part or parcel of God¹³

Aquesta continuïtat, que sostenia la confiança epistemològica mencionada, es veurà matisada més endavant. De fet, tal com sosté Poirier, Emerson bascula al llarg de la seva vida entre dues posicions enfrontades: la d'un cratilisme optimista, convençut de la dependència absoluta de la natura per part del llenguatge, i la de la consciència de la opacitat constitutiva del llenguatge, això és, la que presenta el llenguatge com una herència cultural de la qual l'home no pot escapar, si no és, només, momentàniament, i sempre de manera parcial. Tal com es dibuixa a 'Circles', de 1840. L'única possibilitat de sortir d'un discurs cultural heretat –d'un cercle, figura d'un límit o d'una presó- és dibuixant un altre 'cercle' al seu voltant, sabent que, al seu torn, aquest segon cercle esdevindrà una inhibició de la qual caldrà, eventualment, escapar-ne.

El llenguatge no s'hi presenta, doncs, com aquesta transparència concebuda retroactivament ('once we lived in what we saw') sinó com una mena particular d'obstrucció que emplaça l'home en un context de lluita contínua. Ara bé, aquesta lluita no és gratuïta; persegueix l'apropiació dels poders que hi ha continguts per mitjà d'un programa *estranyador*: això es, per mitjà de desplaçaments sintàctics, fractures retòriques i de tropismes. Aquesta, com veurem, és una diferència principal amb la proposta de Melville, més radicalment escèptica pel que fa a les possibilitats d'un coneixement

¹³ EMERSON, op. cit. p. 6.

complet de la natura, d'una *possessió* o d'una *apropiació* de la seva veritat. Això no vol dir que la diferència entre Emerson i Melville pugui reduir-se a una mera oposició en la concepció que un i altre tenen del llenguatge. Emerson mateix, com hem dit, vacil·la en el grau de confiança que diposita en aquest programa estranyador. A 'Experience', Emerson presenta una de les seves aproximacions més escèptiques al problema del llenguatge i la seva relació amb la natura, i, simptomàticament, més conscients de la distància que separa la paraula de la cosa. Emerson descriu l'entrada en l'autoconsciència com a caiguda, i el llenguatge com a signe de la mediació resultant:

It is very unhappy, but too late to be helped, the discovery we have made, that we exist. That discovery is called the Fall of Man. Ever afterwards, we suspect our instruments. We have learned that we do not see directly, but mediately, and that we have no means of correcting these colored and distorting lenses which we are, or of computing the amount of their errors. Perhaps these subject-lenses have a creative power; perhaps there are no objects. Once we lived in what we saw; now, the rapaciousness of this new power, which threatens to absorb all things, engages us Nature, art, persons, letters, religions, -objects, successively tumble in, and God is but one of its ideas¹⁴.

Aquesta equivalència entre la Caiguda i l'adquisició de l'autoconsciència és, al parer de Poirier, un gest típicament emersonià, que no explica el declivi (de valors, cultural, del que sigui que caracteritza la Nostàlgia Cultural de cada època) en funció d'unes circumstàncies històriques, ni l'eleva a un signe del temps, sinó que adreça la seva atenció al llenguatge. Això és precisament el que el

¹⁴ EMERSON, 'Experience', *Essays and Lectures*, Library of America, Cambridge, 1983; p. 487.

diferencia de la posició d'Eliot. Al seu torn, la noció del llenguatge com a caiguda pren, en Emerson, una estructura esdevenimental i n'explica certes textures nostàlgiques. L'entrada al llenguatge crea l'autoconsciència capaç de percebre l'espai que separa la paraula de la cosa i, per tant, l'individu de la Natura. Emerson refereix el que Hegel, en la seva lògica, designa com a *absoluter Gegentoss* (retrocés, contraatac, conflicte o contracop)¹⁵, això és, una retirada que crea allò de què es retira, un moviment d'allunyament d'una realitat que existeix en virtut d'aquest allunyament, de tal manera que només en el gest mateix de retrocedir, només en el moviment mateix de la caiguda, es produeix aquell espai d'harmonia del qual caiem. La idea d'una unitat primordial, doncs, és el producte del que experimentem com a caiguda, des de la qual retroactivament sostenim la il·lusió d'un *abans* que no ha existit mai¹⁶.

En la seva dimensió esdevenimental, la Caiguda de què parla Emerson recorda la dialèctica que Walter Benjamin estableix entre el 'llenguatge humà' i el 'llenguatge en general', on el primer seria la Caiguda respecte del segon en termes d'un *absoluter Gegentoss*. D'acord amb Benjamin, l'existència cacofònica de diversos llenguatges seria el signe d'aquesta unitat primordial perduda, que Benjamin caracteritza de 'divina', on la paraula *equivale* a la cosa, *és* la cosa. Aquesta puresa de l'acte de nominació fa que la paraula no *designi* ni *refereixi* alguna cosa més enllà d'ella mateixa; al contrari: la paraula es comunica a sí mateixa. Amb la caiguda, i la pèrdua de la capacitat adàmica de

¹⁵ Seguim, aquí, el plantejament d'Slavoj Zizek.

¹⁶ *Ibid.* P. 53.

nominació, el llenguatge perd la seva connexió amb l'essència de les coses i la possibilitat d'una 'expressió no mediada de la veritat' retrocedeix en favor de la possibilitat, per exemple, de la mentida, cosa que durà a Benjamin a buscar 'traces' d'aquest llenguatge original, a partir de les quals transcendir la malenconia produïda per la pèrdua d'aquesta unitat adàmica i la 'mudesa' de la Natura.¹⁷

Emerson coincideix amb Wordsworth en apuntar al problema de la parcel·lació, de l'especialització (aquesta 'malaltia burgesa' de què parla Franco Moretti) com allò que ofereix un horitzó d'acció a la poesia. Al 'Prefaci' que escriu el 1800 a les *Lyrical Ballads*, Wordsworth estableix una distinció fonamental entre els 'homes (*men*) i l'Home (*Man*); més concretament, distingeix entre l'home com a advocat, com a metge, com a mariner, com a astrònom o com a filòsof de la natura i l'Home¹⁸. Aquest 'Home' en majúscula designa una mena de saber que té l'individu en la seva dimensió no especialitzada; és aquesta mena de saber la que el fa susceptible al plaer que ofereix la poesia –això és, 'el gran principi elemental pel qual l'home sap, i sent, i viu i es mou'. En aquest sentit, 'adreçar-se a l'Home, no pas als homes', Wordsworth, fa ressonar una observació sospitosament similar al que Emerson formula a 'The American Scholar' on parla d'una falla 'd'antiguitat desconeguda' que explica la divisió que els Déus estableixen entre l'Home i els homes, una nova

¹⁷ Benjamin en parla en relació a la traducció i en referència a una relació no científica amb els objectes de la natura. Vid. BENJAMIN, W., 'Del lenguaje en general y del lenguaje de los hombres' i 'La tarea del traductor', *Obras*, Madrid, Abada, 2006.

¹⁸ Vid. WORDSWORTH, W., 'Preface', Wordsworth, W., Coleridge, S., *Lyrical Ballads 1805*, Estover, Macdonald and Evans, 1976.

figura de la Caiguda que, a partir d'aquesta unitat primordial, donaria lloc al granger, al professor i a l'enginyer¹⁹. Emerson, però, entén que aquesta divisió dificulta la redescoberta, per part de l'individu, de la seva identitat com a Home. En aquest sentit, si per a Wordsworth el plaer suposa restaurar a l'home una *native and naked dignity*, perduda en la seva entrada en la civilització, per a Emerson, aquesta restitució està vinculada al paisatge 'culturally barren' del Nou Món²⁰.

Lírica i experiència

Al marge de les vacil·lacions epistemològiques, Emerson recolza gran part de les seves reflexions en una forma d'individualisme celebratori, que troba una de les seves expressions paradigmàtiques a 'Self-Reliance', text que prové d'una de les intervencions que Emerson realitza al llarg de 1836 i 1837 al Temple Masònic de Boston i en la qual desplega i elabora el que n'ha estat la idea més divulgada: 'Trust Thyself'. Aquesta construcció i reivindicació del *valor* intrínsec de la subjectivitat emersoniana obre el camí a una noció de la poesia pensada romànticament com a expressió (*Ausdruck*) d'un subjecte immediatament conscient de la seva emotivitat. Tal com plantegen, entre d'altres, Dominique Combe i René Wellek, la concepció de la poesia lírica com a expressió d'un subjecte 'transparent' troba una de les seves formulacions

¹⁹ EMERSON, 'The American Scholar', op. cit. P. 44.

²⁰ R. POIRIER, op. cit. p. 37

fonamentals en els debats filosòfics de l'Alemanya de 1815²¹. Com ha mostrat Gérard Genette, un dels elements principals d'aquesta reflexió té a veure amb una relectura en termes de *persones* de la tripartició pseudo-artistotèlica i pseudo-platònica dels gèneres èpic, dramàtic i líric, cosa que resulta en una progressiva implantació de la concepció de la poesia lírica com a gènere essencialment subjectiu, dominada pel paper predominant del jo²². A diferència de la poesia dramàtica, on predomina el *tú*, i de l'èpica objectivo-subjectiva, pròpia de l'*ell*, la lírica recolza en el *jo* del poeta, que, d'acord amb la tríada platònica dels modes d'enunciació, 'parla en veu pròpia'. Allò de què parla *en veu pròpia* és, necessàriament, de sí mateix, això és, de l'experiència viscuda, de les seves *vivències* (*Erlebnisse*) cosa que permetrà a Goethe caracteritzar tota la seva obra publicada de 'fragments d'una gran confessió'²³. En aquest sentit, Combe pot afirmar que la facultat privilegiada de la poesia lírica no és la imaginació, sinó la memòria²⁴. Aquesta concepció romàntica de la poesia lírica recolza en la minimització de la diferència entre el poeta (el subjecte empíric) i el jo líric, que és producte d'una sèrie de procediments textuals que juguen a confondre l'un amb l'altre i a fer-los equivalents.

²¹ COMBE, D. 'La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía, a Cabo Aseguinolaza, F., *Teorías de la lírica*, Arco Libros, p. 130.

²² GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979. Cf. 'Géneros, Tipos, Modos', a Garrido Gallardo, M.A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

²³ GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba, 1999.

²⁴ COMBE, op. cit. p. 129.

Aquesta confusió troba el seu origen en l'esforç exegetíc que els teòrics del Renaixement duen a terme per tal de fer compatible el *Canzonere* de Petrarca en la teoria, particularment narrativa, de la mimesi aristotèlica. Exègetes com Sebastiano Minturno aplicaran una violència hermenèutica relativa al text de l'estagirita per tal d'aplicar-la a l'obra de Petrarca que avançarà en dues dimensions principals: d'una banda, es consideraran tota una sèrie d'actes propis de la poesia lírica com a *accions humanes* (susceptibles, per tant, d'imitació en termes compatibles amb la vaguetat de la definició de mimesi que proposa Aristótil). Així els 'afectes de l'ànima' passaren a ser reivindicats com a objectes d'imitació²⁵. En segon lloc, Minturno distingirà entre Petrarca, i el jo líric del *Canzonere*, és a dir, entre el subjecte que *sent* i el subjecte que narra aquest sentir²⁶. Aquest distinció entre subjecte de l'enunciació i subjecte de l'enunciat obre la possibilitat a la imitació, per part del primer, del món afectiu-actancial del segon per fixar, immediatament, la semblança que els relaciona. Que siguin dues instàncies textuais diferents no vol dir que no treballin per a crear la il·lusió de confusió que hem comentat i que s'imposarà al centre de la lírica. Ara bé, aquesta imitació d'afectes de

²⁵ Escriu Minturno: 'Dir non si puo non imitare, colui, che ben dipinge la forma del corpo, overo gli affetti dell'animo, o dicevolmente not i costumi, o qualunque altra cosa describe talmente, che espressa nota i costumi, vedere, quali sono la maggior parte l'ode Oraziane e le rime del Petrarce, ove niuno a parlare s'introduce'. Citat per GUERRERO, G. *Teorías de la lírica*, F.C.E. México, 1998, p. 141.

²⁶ En paraules de David Viñas: '(...) el sujeto lírico es siempre un enunciador enunciado, fruto directo de una enunciación previa, que es la del poeta'. VIÑAS, D. 'Emilio Alarcos leyendo a Blas de Otero: hacia una teoría de la lírica', *Pensamiento Literario Español del Siglo XX*, Anexos de Tropelías, 16, Saragossa, 2011, pàg. 252.

l'ànima, que es realitza en un joc conscientment autoficcional, es traduirà en la convenció poètica de la *coincidència* del subjecte de l'enunciat i el de l'enunciació, amb la qual cosa es difumina la dimensió d'artifici de l'activitat poètica i se n'afavoreix una interpretació en clau autobiogràfica, que vincula l'enunciat poètic amb l'experiència del poeta²⁷. Com observa Wellek, *l'Erlebnis* es convertirà en el criteri de valor fonamental en les teories alemanyes de la lírica²⁸. No resulta en cap cas sorprenent, doncs, que el 1819, Goethe caracteritzi la lírica en oposició a l'èpica en termes de la seva naturalesa 'entusiàsticament emocionada', cosa que fa ressonar la definició que Wordsworth proposa al 'Prefaci' a la segona edició de les *Lyrical Ballads* com a 'lliure efusió de sentiments espontanis' (*the spontaneous overflow of powerful feelings*), si bé amb el recordatori, crucial, que aquesta efusió es dona sota la forma d'una 'emoció recordada en tranquil·litat' i, per tant, subratlla, una vegada més, a la consciència de la naturalesa artificiosa de la poesia²⁹.

L'artifici romàntic es posa, doncs, al servei d'una il·lusió de sinceritat i d'espontaneïtat que recolza en una reformulació de la noció il·lustrada i científicista d'*experiència*. Segons Langbaum, el concepte central al voltant del qual orbita la reacció romàntica és el de l'experiència:

²⁷ VIÑAS, *Ibid.* p. 253. -

²⁸ WELLEK, R. 'Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*', *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1970. Cfr. 'La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*', a *Teorías de la lírica*, Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco Libros, 1999, p. 48.

²⁹ WELLEK, R. op. cit., p. 36.

El romanticismo post-ilustrado es históricamente único sólo en la medida en que emplea para su objetivo de reconstrucción el mismo método empírico o científico que caracteriza al mundo moderno. La formulación del romántico, como la hipótesis científica, nace en la experiencia y se verifica continuamente en ella. La diferencia radica en que el experimento científico es una experiencia selectiva y sometida a análisis, mientras que para el romántico la experiencia es, si cabe, más empírica cuanto menos racionalizada. Tan sólo cuenta lo que sucede antes el análisis y la selección. En este sentido, el romanticismo no es tanto una reacción contra el empirismo dieciochesco cuanto una reacción interna a él, una especie de empirismo corregido³⁰.

Aquest 'empirisme corregit' preserva el valor epistemològic de l'experiència retrotraient-la al moment anterior a tota forma d'anàlisi. La retòrica de la lírica romàntica, per tant, es pot llegir com el resultat d'un treball configuratiu que persegueix la recreació, d'una banda, d'una experiència anterior a l'escriptura i, de l'altra, la construcció d'un objecte que *produeixi* una experiència determinada al seu lector. Més concretament, i tal com ho planteja H.G. Gadamer en la seva definició del que entén per *art vivencial*, del que es tracta és de generar una vivència estètica de caràcter universal que representi

³⁰ LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996, p. 78. José Ángel Valente participa de la mateixa lògica quan escriu, el 1971: 'Lo dado, lo experimentado, la experiencia, puede conocerse de modo analítico, estudiando su carácter y origen e incluyéndolo en un mecanismo total cuyas leyes cumple o permite establecer (conocimiento científico). Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible, lo que puede capacitarle para reproducir una cadena determinada de experiencias a fin de obtener un determinado tipo de efectos previsibles. Pero la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irrepitible y fugaz'. VALENTE, J.A., *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p.

simbòlicament el sentit de la vida en la seva totalitat³¹. Aquesta doble determinació òntica –ser expressió i producció d’una vivència- es troba la nucli de la ‘tradició epifànica’ de la poesia que troba un dels seus orígens possibles en aquest desplaçament del contingut de veritat de l’experiència al moment anterior a l’elaboració analítica, això és, en el moment en què, de manera sobtada, es copsa fugaçment la totalitat³². S’entengui, doncs, com a ‘consagració de l’instant’³³ o com l’instant en què una ‘cosa exterior i objectiva es transforma o es precipita en una altra d’interior i subjectiva’³⁴ o com a ‘manifestació espiritual sobtada’³⁵, el que comparteix tota aquesta tradició és la consciència de la inutilitat de la parafrasi del que sigui que s’ha manifestat en aquest instant privilegiat de percepció. L’única solució possible és, per tant, la de la re-producció, això és, la de *tornar a produir* en el lector aquest estat de percepció.

Tot i la insistència teòrica en la naturalesa retòrica de l’espontaneïtat i la sinceritat romàntiques, la quasi equivalència entre la lírica i la vivència propiciarà una resposta *despersonalitzadora* que treballarà tant per desvincular el subjecte de l’enunciat del subjecte de l’enunciació lírica i, així, contradir la tendència sinecdòquica que havia reduït la Poesia a la lírica expressivo-subjectivo-sentimental³⁶. La teoria de la ‘màscara’ de Yeats, els monòlegs dramàtics de Tennyson i

³¹ GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996, p. 107.

³² Vid. BALLART, P. ‘Epifanías’, *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado, 2005, pàgs. 143 a 175.

³³ PAZ, O. *El arco y la lira*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1972.

³⁴ POUND, E. citat per Ballart, op. cit. p 147.

³⁵ JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, The Viking Press, 1956.

³⁶ VIÑAS, *ibid.*

Browning, el *drama em gente* de Pessoa i el 'correlat objectiu' de T.S. Eliot són moments privilegiats d'aquesta reacció, que posa en evidència el grau de fortuna i d'automatització que havia adquirit aquesta concepció de l'expressió poètica³⁷. Al seu torn, en alguns dels fenòmens característics de la contracultura dels seixanta s'hi organitza una actualització d'aquesta validació emersoniana de l'experiència, tant en certs aspectes d'aquesta 'sortida al món' dels *Beatniks* com en l'aspiració dels *New Journalists* de Tom Wolfe de registrar, documentar o fer justícia a la 'manera com es viu en aquesta època' que comentarem una mica més endavant³⁸.

Bildungs, vivència, aventura

Una segona tradició fonamental per a entendre la manera com la noció d'experiència circula i es recrea en la tradició nord-americana és la que vincula l'experiència i la formació (*Bildungs*) en la novel·la. En la noció alemanya de *formació (Bildungs)* hi ha implicades alhora una concepció del subjecte (de la consciència de l'individu que es forma), una concepció del món en el qual aquest subjecte actua i una definició del procés que els posa en relació. Hegel, a la *Fenomenologia de l'esperit*, defineix aquest procés en termes d'una dialèctica. S'explica com un encontre de l'Esperit amb l'Objecte, en el qual el primer treballa per apropiarse del segon, això és, per a descobrir allò propi

³⁷ Vid. BALLART, P., 'El ventrílocuo' op. cit., pàgs. 177 a 257.

³⁸ WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1977.

en allò aliè i familiaritzar-lo, retornar a sí des de l'èsser altre³⁹. Aquest 'moviment fonamental de l'Esperit', com l'anomena Gadamer, és, al seu torn, un desenvolupament. Cada retorn a sí suposa una progressió en el camí cap a l'autoconeixement; en conseqüència, cada baula del procés adquireix el seu sentit ple només en relació a aquesta teleologia. La formació segons Hegel, per tant, ja no té tant a veure amb l'adquisició o el perfeccionament d'unes capacitats determinades sinó amb el procés dialèctic per mitjà del qual l'individu arriba a ser plenament allò que és. Suposa una incorporació en el seu sentit més literal (*incorporare, fer cos*) d'aquest objecte-altre que, un cop realitzada, interrelaciona l'objecte amb el subjecte en el sentit més purament humboldtià. D'aquí, que la *Bildungs* designi alhora l'activitat i el producte d'aquesta activitat.

La noció hegeliana de *Bildungs* presenta una clara similitud estructural amb la novel·la tal com la defineix Lukács a *La teoria de la novel·la*. "La novel·la" escriu el teòric hongarès, és la forma de l'aventura, la que convé al valor propi de la interioritat; el contingut és la història d'aquesta ànima que surt al món per aprendre a conèixe's, busca aventures per a provar-s'hi i, en virtut d'aquesta prova, ofereix la mesura de sí i descobreix la pròpia essència'⁴⁰. Aquesta 'sortida al món' de l'heroi novel·lesc s'estructura per mitjà d'una lògica de la prova que ja només manté una continuïtat formal amb l'obstacle de la novel·la bizantina. L'obstacle de la novel·la bizantina, en canvi, respon a una necessitat simple: la de separar els

³⁹ GADAMER, H-G. *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2007; p. 43.

⁴⁰ LUKÁCS, G., op. cit. p. 95.

elegits de l'acompliment del seu destí. La seva funció és la de posposar la resolució d'un conflicte brutalment senzill (el retrobament dels enamorats destinats a estar junts, aquella Parella-Fora-Del-Món la interioritat idealitzada dels quals es manté aliena al pas del temps i a la erosió dels valors que encarnen⁴¹). La prova lukacsiana és, en canvi, una fase de l'autoformació, una possibilitat per al desplegament i la objectivació del que s'és. Aquesta necessitat d'objectivar-se és crucial. En la mesura que, en una societat oberta, la identitat de l'heroi ja no és quelcom d'autoevident, l'únic accés possible a la consciència de sí passa per un contacte amb una o altra forma d'alteritat. És en relació a l'objecte, és gràcies a la prova, que la naturalesa de l'individu troba una oportunitat de manifestar-se. Ara bé, aquesta formulació és equívoca. Aquesta naturalesa que 'es manifesta' no preexisteix al contacte amb l'objecte ni es manté idèntica a ella mateixa després d'aquest contacte. Al contrari: la seva manifestació és ja la seva transformació. Ens trobem, per tant, en la lògica hegeliana de l'apropiació: precisament perquè es dialectitzen, l'obstacle esdevé prova –en el sentit d'*épreuve*'- i l'esdeveniment dóna pas a l'experiència –en el sentit d'*Erfahrung*. Aquesta experiència inclou una segona forma d'alteritat que no es problematitza al llarg del segle XIX però que tematitzarà amb força a partir del XX: la del llenguatge, això és, la de la posada en paraula que rescata i negocia el

⁴¹ PAVEL, TH., *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.

sentit d'allò viscut i la incorporació en la narració-de-sí que és la *bildungsroman*⁴².

En aquest sentit, és important recordar que, tal com apunta François Jost, en l'etimologia de *bildungs* hi apareix un element autorreflexiu que emfasitza la productivitat de l'agent d'aquesta formació -productivitat que pren la forma d'una reflexió sobre els objectes, els processos i els objectes d'aquesta formació. Per això, Jost suggereix que, més que no de *formació*, caldria parlar d'*autoformació*⁴³. Aquesta dimensió reflexiva de la formació acosta la *Bildungsroman* a l'hermenèutica d'Schleiermacher i Wilhelm Dilthey. Més concretament, posa en evidència les similituds estructurals entre la naturalesa dels 'episodis' que són susceptibles d'estructurar la *Bildungsroman* i el que Dilthey proposa com les unitats mínimes de la vida. Tal com les defineix als *Esbossos per a una crítica de la raó històrica*, les *vivències* (*Erlebnisse*) són les unitats mínimes significatives a partir de les quals l'individu fa experiència de la vida⁴⁴. Pensada com a *Zusammenhang* (això és, com a nexa, com a connexió, com a interdependència), la vida no apareix tant com una 'absència de forma' sinó com el producte *in progress* d'una xarxa de relacions, un

⁴² FONTELA, M.A., *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.

⁴³ JOST, F., 'Variations of a species: the Bildungsroman', *Symposium*, XXXVII, 2, 1983: 'Sich bilden means to give one's mind, one's character, and one's personality their final shape, their final form. The verb *bilden*, the etymological root of *Bildungsroman*, assumes reflexive implications and the accurate name for our species could be *selbstbildungsroman*'.

⁴⁴ DILTHEY, W., *Dos escritos sobre hermenèutica: el surgimiento de la hermenèutica y los esbozos para una crítica de la razón històrica*, Madrid, Istmo, 2000.

sistema de cohesions en revisió perpètua, com una estructura. Aquesta 'articulació' de l'existència humana suposa una relació entre les parts d'aquesta existència i un tot que es realitza com a 'construcció significativa'. Les vivències són les unitats que s'articulen en aquesta construcció, cosa que no en suposa un caràcter tancat o autoevident; ben al contrari, la vivència és el producte d'una elaboració oberta, lligada a l'esdevenir temporal, susceptible d'una nova configuració. Això té a veure amb el fet que la vida viscuda s'estructura segons el model de la circularitat hermenèutica –model que proposa una explicació dialèctica de la relació que les parts estableixen amb el tot i viceversa. Segons aquest model, la qualitat significativa de la vivència depèn del tot del qual forma part i en relació al qual obté aquesta significació. Però, en la mesura que aquest tot de la vida és necessàriament un tot obert, l'estatut i la importància de la vivència estarà sempre subjecte a una revisió constant. Al seu torn, la vivència presenta una organització temporal particular, que posa en relació present, passat i futur en un conglomerat dialèctic de reminiscència i expectativa. És en funció d'una noció determinada de tot que podem decidir la posició decisiva o secundària d'una vivència puntual, precisament perquè, de la mateixa manera que allò viscut determina l'experiència del present, una nova vivència pot imposar una revisió d'allò viscut que en modifiqui substancialment el significat. En aquest sentit, la vivència revela una naturalesa temporal particular. Ni s'assembla a la resta de moments més o menys indiferenciats del flux temporal d'una vida, ni se la pot pensar com una interrupció radical d'aquest flux. La vivència es manifesta més

aviat com una intensificació puntual de la relació entre el record, les expectatives i l'experiència present –sempre experiència *d'alguna cosa*– que se sostreu d'aquest continuïtat de moments que és la vida i, alhora, apunta a alguna cosa de fonamental d'aquesta mateixa vida.

És aquest mateix equilibri dialèctic entre la interrupció i la participació el que Georg Simmel emfasitza en la seva noció d'«aventura». L'aventura, segons, Simmel, és aquella particular interrupció de la continuïtat d'una vida, un segment de la nostra existència que, com la vivència de Dilthey, es vincula amb el present i amb el passat per mitjà de la dialèctica entre memòria i expectativa. L'aventura se sostrau del continu de la vida en la mateixa mesura que, en virtut d'aquesta sostracció, s'insereix profundament en el seu sentit. Escriu Simmel:

El que caracteritza el concepte d'aventura (...) és el fet que quelcom aïllat i accidental pugui respondre a una necessitat i abrigar un sentit. Una cosa d'aquesta mena només es converteix en aventura quan entra en joc aquesta doble interpretació: que una configuració clarament delimitada per un començament i un final incorpori d'alguna manera un sentit significatiu i que, malgrat tota la seva accidentalitat, tota la seva extraterritorialitat davant del curs continu de la vida, es vinculi amb l'essència i la determinació del seu portador en un sentit més ampli, transcendent als encadenaments racionals de la vida, i amb una misteriosa necessitat⁴⁵.

Precisament perquè cau 'fora del context de la vida', l'aventura s'inscriu com un cos estrany en el continu de la vida. No és part d'aquest continu, però, alhora, es troba íntimament vinculada amb el

⁴⁵ SIMMEL, G., *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península., 1988 p. 22.

seu centre. En ella, com en la vivència, es revela alguna cosa d'aquesta vida que, d'altra banda, no es manifestria en el seu transcurs regular, de manera que Simmel pot afirmar que 'allò exterior és, per bé que a través d'un tomb vast i insòlit, una forma d'allò interior'⁴⁶.. La necessitat d'aquest tomb explica la complicitat de la *Bildungsroman* amb el motiu del viatge tant com la importància per a la formació de les classes mitjanes europees de la tradició del Gran Tour: a la vida li cal una presa de distància per tal d'adquirir un cert coneixement sobre sí mateix. Al seu torn, l'aventura és, tal com apunta Simmel, una de les formes privilegiades per mitjà de les quals, històricament, l'individu ha sintetitzat oposats irreductibles; en el cas de la *Bildungsroman*, la 'dada fragmentària' de la pura existència i el 'significat homogeni' de la vida viscuda. En aquest sentit, l'aventura no es diferencia de la vivència de Dilthey si no és per una qüestió d'intensitat, de tensió, que fa que Simmel l'associï a la joventut: 'El que fa d'una simple vivència una aventura és una altra cosa, això és: la radicalitat que se sent com a tensió de la vida mateixa, com exponent del procés vital, amb independència de la seva matèria i de les seves diferències'⁴⁷. L'aventura suposa una actitud per part de l'individu, una mena particular d'energia que eleva l'episodi a una forma quasi religiosa de revelació. Ara bé, per la mateixa raó, si l'aventura és una radicalització de la *vivència* de Dilthey, en tota vivència podem detectar la promesa de l'aventura.

⁴⁶ *Ibid.* p. 18

⁴⁷ *Ibid.* p. 40

Com en l'aventura, en la vivència hi ha una ombra d'aquest 'simbolisme ocult' de què parla Simmel, una certa noció de 'destí' i que permet imposar una *forma* a un esdevenir indiferenciat. Aquesta noció de destí equival, a un nivell narratològic, a la teleologia que dirigeix i organitza l'activitat configuradora, segons Ricoeur, això és, a la *posada en trama*. De la mateixa manera que aquesta noció de 'destí', la posada en trama respon a una unitat de sentit –a una experiència determinada de temps- que el text treballa per produir en el lector. La relació d'aquesta experiència funciona, respecte de les parts que componen la trama, segons el model de la circularitat hermenèutica: des d'aquesta idea de tot, podem decidir sobre l'ordre i la naturalesa de les parts. Al seu torn, són aquestes parts les que construeixen una idea de tot que està subjecte a una revisió constant des de la qual, al seu torn, es revisa l'activitat configuradora. Aquesta teleologia, finalment, és el que ressona en cadascuna de les parts del tot-text i el que les fa funcionar segons la mateixa lògica de la vivència: com la vivència, els elements que componen una obra literària es caracteritzen per una doble intensitat i intencionalitat⁴⁸. Ara bé, és aquesta mateixa radicalitat el que diferencia la vivència de Dilthey de l'aventura simmeliana i el que la fa apta per a constituir-se en els elements que componen la *Bildungsroman*.

A diferència de la vivència, l'aventura es caracteritza per aquesta exterioritat radical –una desvinculació completa respecte el sentit

⁴⁸ La vivencia implica una intensificación de la vida, sentimos la propia vida y su continuidad, así como también una intencionalidad, la vivencia no es pura interioridad ya que hay en ella referencia a un lugar, una persona o una obra que no somos nosotros mismos'. CANER, op. cit. en nota a la pàg. 40.

d'una 'normalitat' que fa, en última instància, 'compatible amb la nostra percepció de les coses atribuir l'aventura a un subjecte diferent'. 'L'aventura', escriu Simmel, 'té principi i final en un sentit molt més nítid del que acostumem a predicar d'altres formes dels nostres continguts vitals (...) L'aventura (...) en el seu sentit específic, és independent de l'abans i del després; els seus límits es determinen sense referir-s'hi'. Funciona, diu Simmel, com una illa dins del flux temporal d'una existència, cosa que li permet acostar-la a l'obra d'art en virtut de la seva 'organicitat'. L'aventura comença i acaba en virtut d'un imperatiu formal que neix d'ella mateixa i que, per tant, no es deriva de l'encadenat –de l'articulació– que lliga la vivència al tot del qual forma part: 'Succeeix, més aviat, que la seva forma temporal, el seu radical 'tocar-a-la-seva-fi, es la conformació exacta del seu sentit interior'. A diferència de la vivència, que és la unitat a partir de la qual fem experiència de la pròpia vida, l'aventura se'ns imposa més aviat com un somni, més vagament lligat a la nostra existència i, per tant, en la mesura que no n'és la base, imputable a algú que no som nosaltres. Per això, la vivència s'imposa com la forma característica d'un gènere narratiu que s'ocupa de la formació d'un Jo complet, autosuficient i perfectament integrat en una societat determinada. Al seu text sobre el *Wilhelm Meister*, Dilthey defineix la *Bildungsroman* en els termes següents:

Des del *Wilhelm Meister* i l'*Hesperus*, totes representen el jove d'aquells dies; com neix en un matí feliç, com camina en busca d'ànimes familiars, com troba l'amistat i l'amor, com ara entra en conflicte amb les crues realitats de la vida i va creixent així sota

múltiples experiència de la vida, com es troba a si mateix i s'identifica amb la seva funció en el món⁴⁹

Inscrita encara en la concepció hegeliana de la *Bildungs*, la definició de Dilthey emfasitza el que hi ha de moviment, de sortida-al-món, de *viatge* en el procés de la formació. L'ànima en formació 'camina', 'es troba', 'entra en conflicte' i, sobretot, topa amb un món que se li imposa tant com una oportunitat de desenvolupament com, sobretot, un topall per a una ideal expansió il·limitada del jo. Les 'crues realitats de la vida' s'imposen com un principi de realitat que funciona tant com l'agent d'una frustració (això és, com l'oposat al 'principi de plaer') com, alhora, el mitjà a través del qual es realitza la satisfacció d'aquest principi de plaer. Això té a veure, justament, amb el *télos* que Dilthey imposa a la formació: aquesta identificació de l'individu amb la seva funció en el món explicita una de les raons principals de la preeminència de la novel·la de formació al llarg del segle XIX, cosa que defineix el camp de la seva naturalesa ideològica.

La dimensió ideològica de la *Bildungsroman*

Tal com proposa Moretti al seu estudi ja clàssic, la novel·la de formació es proposa com a resposta a la pregunta que les classes mitjanes europees es fan sobre com es pot convèncer l'individu modern perquè limiti per pròpia voluntat la seva llibertat?⁵⁰. En un moment en què la novel·la es caracteritza per una naturalització de

⁴⁹ Citat per FONTELA, M.A., op. cit. p. 35

⁵⁰ MORETTI, op. cit. p. 25

l'ideal, la pregunta per la llibertat personal prendrà la forma d'un qüestionament de la mera possibilitat d'aquesta llibertat en una vida comunitària ⁵¹. La retirada lukacsiana dels Déus converteix la comunitat en la última instància normativa, subjecte responsable de definir la legalitat dins de la qual l'individu serà acceptat com a membre de ple dret. Segons Pavel, aquí rau l'origen de la contradicció profunda que caracteritza l'heroi de la novel·la del XVIII: en el fet que, com a membre de la comunitat, se situa en una posició insostenible respecte de la legalitat. En tant que part de la comunitat que legisla, l'individu té la potestat de decidir sobre aquesta llei; en tant que individu, però, no pot sostreure's al compliment d'aquesta legalitat, cosa que, en termes de Pavel, el fa amo i esclau alhora. Els espais de llibertat que li queden a la individualitat són cada cop menors i han de ser conquerits al preu de l'exclusió que comporta la transgressió de la norma social. Des d'aquest punt de vista, l'amor il·legítim esdevé un dels últims reductes de la individualitat radical en la mateixa mesura que suposa un atemptat a l'ordre social instituït. Es configura, per tant, l'espai d'un conflicte clàssic: el que oposa la plenitud individual, que s'afirma en un acte de llibertat, al bé col·lectiu encarnat en un respecte més o menys dòcil a la norma. En les diverses resolucions d'aquest conflicte es perfila una presa de posició ideològica, molt més complexa i sofisticada que no pas un mer 'a favor' de l'un o de l'altre, que pivota, al seu torn, sobre una concepció determinada del *locus* de la subjectivitat. Com a alternativa

⁵¹ PAVEL, TH., *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.

a l'amor il·legítim, i aquest és un dels elements crucials de la naturalesa burgesa de la *Bildungsroman*, el bé col·lectiu proposa el matrimoni, model d'un nou tipus de *contracte social* que es funda en un sentit d'obligació individual i pren la forma d'un consens recíproc⁵².

Si, tal com observa Moretti, la felicitat que suposa aquesta cessió voluntària de la llibertat individual suposa la fi de l'esdevenir i, per tant, s'imposa com el final de tantes novel·les de formació, l'entrada en societat de l'individu passa a funcionar com una clausura hermenèutica. Ja no és infant, ni tampoc jove, sinó un membre de ple dret de la comunitat, això és, un 'adult'. Com veurem més endavant, serà la definició ideològica del que significa ésser 'adult' el que hi haurà en joc, no només en la novel·la de West, sinó en la tradició de la novel·la de formació desencantada, que troba una de les seves formulacions principals en *The Invisible Man*, d'Ellison, i, sobretot, en *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger. En aquesta tradició, la relació entre l'individu i el tot es farà servir per a denunciar el tot des del qual l'individu *esdevé*, sovint, al preu de no poder esdevenir subjecte de ple dret. En relació a la relació entre el tot i l'episodi, l'hermenèutica filosòfica ens diu que només podrem decidir sobre el valor formatiu d'un episodi determinat des d'una perspectiva de l'individu en tant que individu *format*. Ens cal una idea de 'tot' des de la qual organitzar retrospectivament el seguit d'episodis que es revelen, des d'aquesta posició hermenèutica privilegiada, com a *rellevants*. En aquest sentit, la *Bildungsroman* funciona com un doble

⁵² La observació és de MORETTI, op. cit. p 25.

acte de lectura i d'escriptura-de-sí que necessita d'una clausura artificial d'un tot des del qual se'n jerarquitzen i s'interpreten les parts. Diem que aquesta clausura és artificial en un sentit biològic: la vida de l'heroi de la *Bildungsroman* no ha acabat, naturalment. Des del *Wilhelm Meister* fins a les *Tribulacions del jove Törless* o el *Portrait of the Artist as a Young Man*, a més, la novel·la de formació acostuma a ser narrada per l'individu que es forma, fet que en suposa una vida posterior a l'enunciació. Des del punt de vista de la 'vida social', en canvi, la longevitat no garanteix la capacitat de individu d'afegir cap vivència significativa en termes de *formació*. En la *Bildungsroman* el final del procés de socialització es fa coincidir amb la mort simbòlica del subjecte, la història del qual esdevé, un cop socialitzat, equivalent a la de qualsevol altre. En aquest sentit, Moretti sosté que la *Bildungsroman* és la resposta a la necessitat de la burgesia de convèncer l'individu a renunciar de bon grat a la seva llibertat per tal d'inscriure's harmònicament en el cos social. Ara bé, per aquesta mateixa raó, la codificació de la *Bildungsroman* permet capgirar l'articulació entre individu, formació i 'felicitat' en contra d'aquest paradigma per revelar la mena de violència que s'amaga darrere de tota socialització, d'una banda, i, en termes més generals, apuntar a un canvi de condicions que problematitzen, si no impossibiliten, el manteniment de tot aquest paradigma. Retornem, doncs, a la pregunta que es formulaven Adorno i Horkheimer, Laing i Foucault, sobre la possibilitat mateixa d'esdevenir *persona*, això és, subjecte en un context on aquesta totalitat s'ha fracturat o ha esdevingut l'obstacle principal per a la constitució subjectiva.

James, Dewey i l'empirisme radical

Un tercer conjunt de factors determinants dels discursos principals sobre l'experiència que es veuran transformats per l'eclosió del gir lingüístic al camp intel·lectual i artístic nordamericans es deriva del que s'ha considerat la major contribució filosòfica nordamericana dels segles XIX i XX: el pragmatisme⁵³. Definit en l'obra de William James com una reflexió al voltant de la noció d'experiència, i partint del principi que tot allò que sigui susceptible d'esser debatut filosòficament ha de ser definit en termes extrets de l'experiència, el pragmatisme validarà com a objectes de la reflexió filosòfica (i, més endavant, de la representació artística) una sèrie de dimensions de l'existència humana que, fins llavors, s'havien negligit. Especialment, les relacions que vinculen els objectes del coneixement entre sí, i entre ells i aquell que els coneix. En la definició de la seva proposta filosòfica, que caracteritza d'empirisme radical', James sosté el següent:

The statement of fact is that the relations between things, conjunctive as well as disjunctive, are just as much matters of direct particular experience, neither more so nor less so, than the things themselves⁵⁴.

James conclou que, si les relacions són igualment part de l'experiència com ho són els objectes, podem postular que l'univers

⁵³ POIRIER, R., *The Renewal of Literature. Emersonian Reflections*, Faber & Faber, Boston, 1987 i MENAND, L. *The Metaphysical Club. A Story of Ideas in America*, Glasgow, Flamingo, 2001, en especial el capítol 'Pragmatisms', pàgs. 337 a 377.

⁵⁴ JAMES, W. 'Preface' a *The Meaning of Truth*, dins de *Writings. A Comprehensive Edition*, McDermott, J. (ed.), New York, Random House, 1967, pàg. 314.

presenta una estructura contínua o concatenada⁵⁵. Segons John McDermott, aquesta ‘fenomenologia dels processos de la consciència’ que James organitza als seus *Principles of Psychology* es troba directament relacionada amb l’eclosió del Modernisme, tant pel que fa a les arts plàstiques com en l’interès pels vaivens de la consciència que trobem en les obres de Virginia Woolf o de James Joyce⁵⁶. Al text sobre ‘The Stream of Thought’, dins dels *Principles*, James reivindica l’existència d’un sentiment de la relació, equivalent al sentiment dels objectes que aquesta relació vincula. ‘If there be such things as feelings at all’, escriu James, ‘*then so surely as relations between objects exist in rerum natura, so surely and more surely, do feelings exist to which these relations are known*’⁵⁷. Més concretament, escriu James:

We ought to say a feeling of *and*, a feeling of *if*, a feeling of *but*, and a feeling of *by*, quite as readily as we say a feeling of *blue* or a feeling of *cold*. Yet we do not: so inveterate has our habit become of recognizing the existence of the substantive parts alone, that language almost refuses to lend itself to any other use⁵⁸.

Aquest èmfasi en la *transició* vincula James amb Emerson, qui, a ‘Circles’, sosté que la única cosa de què podem estar segurs és la vida, la transició (*Nothing is secure but life, transition, the energizing spirit*)⁵⁹. Aquest interès en la transició, en el moviment, en la relativitat de qualsevol aparença de permanència té una filiació clara amb el

⁵⁵ JAMES, *Ibid.*

⁵⁶ MCDERMOTT, ‘To be Human Is to Humanize’, *The Culture of Experience*, op. cit. p. 29 i ss.

⁵⁷ JAMES, *The Principles of Psychology*, Encyclopaedia Briannica, 1952, pàg. 159

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ EMERSON, R.W., ‘Circles’, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Library, 2000, pàg.261

pensament de Montaigne, de qui Emerson va escriure un perfil i del qual extreu un programa filosòfic: ‘the philosophy we want’, escriu Emerson, ‘is one of fluxions and mobility’⁶⁰. Que, segons James, el ‘llenguatge existent’ sigui incapaç de fer justícia a aquesta gradació infinita d’experiències de relacions s’obre a la mena de treball amb els materials de la novel·la que facin justícia a aquesta naturalesa contínua, processual i relacional de la consciència. Si, efectivament, el significat ja no es localitza en la identitat substantiva, sinó en la fabricació *in progress* de relacions, la veritat artística dependrà de la seva capacitat d’ajustar-se i d’expressar la textura i la trama d’aquesta dimensió de l’experiència⁶¹. La tècnica del *tunneling* de Woolf treballa precisament en aquesta direcció, tant per revelar la mena de relacions conscients que un personatge estableix amb un gest, una situació o una paraula determinada, com pel que fa a les relacions inconscients⁶². Aquesta unió interior de les cavernes de què parla Woolf, al seu torn, té un efecte crucial en la representació d’una temporalitat interior, d’una *duració* que insisteix en la qualitat processual de la consciència. “Ces longues séquences de pensées muettes”, escriu Ricoeur, en relació a *Mrs. Dalloway*, ‘ou, ce qui revient

⁶⁰ Emerson, ‘Montaigne: or, the Skeptic’, a *Emerson: Essays and Lectures*, Library of America, p. 704. A ‘Circles’, Emerson insisteix en aquesta ontologia de la fluïdesa: ‘There are no fixtures in nature. The universe is fluid and volatile. Permanence is but a word of degrees’. Op. cit. p. 252.

⁶¹ MCDERMOTT, op. cit. p. 36.

⁶² Al seu dietari, quan encara es refereix a *Mrs. Dalloway* sota el títol de *The Hours*, Woolf anota la descoberta tècnica amb entusiasme: ‘I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want: humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment’. WOOLF, V., *A Writer’s Diary*, Londres, The Hogarth Press, 1959, p. 60

au meme, de discours intérieurs- ne constituent pas seulement des retours en arrière qui, paradoxalement, font progresser les temps racontés en le retardant, elles creusent du dedans l'instant de l'événement de pensée, elles amplifient de l'intérieur⁶³. No cal insistir en la importància que aquesta noció processual té en l'obra de James Joyce, que utilitzarà l'expressió de James per a caracteritzar la tècnica del capítol final de l'*Ulysses*.

Al seu torn, aquest interès en la continuïtat prendrà, amb John Dewey, la forma d'una pregunta per la relació que s'estableix entre l'art i la vida quotidiana, l'autonomització relativa dels quals considera una erosió i un obstacle per a la felicitat de l'individu. A *Art and Experience* (1934), Dewey hi llegim el següent:

Theories which isolate art and its appreciation by placing them in a realm of their own, disconnected from other modes of experiencing, are not inherent in the subject-matter but arise because of specifiable extraneous conditions. (This approach) deeply affects the practice of living, driving away esthetic perceptions that are necessary ingredients of happiness, or reducing them to the level of compensating transient pleasurable excitations⁶⁴

Aquest aïllament de l'experiència estètica, o aquesta conversió en 'excitacions plaents' fa ressonar el problema de la preservació de la puresa artística o intel·lectual al preu de la pèrdua d'efectivitat política. Precisament per això, Dewey planteja, de bon començament, l'objectiu i l'horitzó de la seva pràctica teòrica, que no és altre que el de restaurar la continuïtat entre les experiències refinades i

⁶³ RICOEUR, P. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, p. 154-155.

⁶⁴ DEWEY, J. *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958, p. 10.

intensificades que proposen les obres d'art i la vida quotidiana, que es retalla com un horitzó negatiu a aquest refinament i a aquesta intensitat. Aquesta 'restitució de la continuïtat' passa per la convicció que la imposició d'ordre no és una activitat externa i unilateral d'una consciència que organitza una realitat desorganitzada, sinó que s'extreu de les interaccions harmòniques que les energies mantenen les unes respecte de les altres⁶⁵. Així, Dewey pot afirmar que l'art es troba prefigurat en els processos de la vida (*art is thus prefigured in the very processes of living*)⁶⁶. Aquesta insistència en la continuïtat entre la vida quotidiana i els llenguatges de l'art resulta especialment propera a la relació que Mihail Bakhtin descriu entre el que anomena *gèneres del discurs primaris* i els *secundaris*, on els primers designen el conjunt d'estratègies i decisions retòriques que es defineix d'acord amb una situació comunicativa determinada, i els segons apunten a una major elaboració (un exercici de sobredeterminació) que s'opera conscientment i deliberada sobre les estructures dels primers⁶⁷. La proposta conceptual de Dewey prepara, així, l'exploració dels límits entre aquests dos àmbits de l'experiència que caracteritza bona part de l'art contemporani, que llegirà els objectes i les pràctiques de la vida quotidiana *com a objectes i pràctiques artístiques*, la versió més radical de la qual jugarà a postular la inexistència d'aquests límits o la seva condició ideològica⁶⁸. Si les nocions d'*habitus*, de microfísica del poder

⁶⁵ *Ibid.* p. 14.

⁶⁶ *Ibid.* p. 24.

⁶⁷ BAKHTIN, M. 'El problema de los géneros discursivos', a *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005

⁶⁸ 'It is not excessive to say that Dewey has initiated an inquiry into experiences of which the contemporary art of the ordinary, collage, assemblage, found-objects,

o de biopolítica ens permeten copsar la dimensió ideològica de la vida quotidiana, l'art ordinari' apuntarà al caràcter interessat, i il·lusori, de la distinció entre art i vida.

2.1.2. La tradició de Melville

La crítica nordamericana ha acostumat a caracteritzar l'obra de Herman Melville com a contrafigura de la d'Emerson ⁶⁹. Essencialment, aquesta oposició es funda en l'epistemologia negativa que Melville organitza a *Moby-Dick* (1851), on elabora i respon a algunes problemàtiques fonamentals de la vaga filosofia emersoniana. En una escena clau de la novel·la, Melville s'entreté a descriure la mena de digressió somiatruïtes característica dels 'joves filòsofs encantats' que fan els pitjors vigies, massa amoïnats de veure's a sí mateixos. En referència a aquest prototipus, Ishmael comenta:

mixed media, environmental sculptures, ready-mades, junk art, pop art, kinetic art, and happenings are intensifications and symbolizations. His view of the aesthetic situation as a phenomenology of the live creature, rhythmically tied to his environment, was anticipatory of today's artistic structurings of such interactions'. MCDERMOTT, op. cit. p. 45.

⁶⁹ En la seva anàlisi de la tradició simbolista nordamericana, Charles Feidelson presenta Emerson i Melville com les 'figures polars del moviment simbolista americà' i parla no només d'oposició, sinó d'hostilitat manifesta, entre els transcendentalistes i el cercle de Melville, format, fonamentalment, per Hawthorne i Poe. 'Between them these two ran the gamut of possibilities created by the symbolic point of view. Emerson represented the upsurge of a new capacity, Melville the relapse into doubt. Emerson was the theorist and advocate, Melville the practicing poet. Emerson embodied the monistic phase of symbolism, the seeping sense of poetic fusion, Melville lived in a universe of paradox and knew the struggle to implement the claims of symbolic imagination'. Vid. 'Toward Melville: Some Versions of Emerson', *Symbolism and American Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1953, págs. 119-120. Per a una visió més matisada d'aquesta oposició, Vid. POIRIER, R., *The Renewal of Literature. Emersonian Reflections*, Faber and Faber, New York, 1987.

‘(...) aquest jove distret és bressolat dins un ensonyament inconscient, en una indiferència buida com d’opi, per la cadència combinada d’ones i pensaments, i finalment perd la seva identitat. Considera l’oceà místic que té als seus peus com la imatge visible d’aquesta ànima profunda, blava i sense fons que impregna la humanitat i la natura⁷⁰.

Aquesta dissolució mística del jove vigia no amaga una clara intenció paròdica respecte la descripció emersoniana d’aquesta conversió en un ‘ull transparent’ que ho veu tot, precisament perquè, en la seva participació absoluta en la natura, s’autoesborra com a punt de vista. Després d’una descripció detallada d’aquest emmirallament místic, Melville desfà el somni emersonià apuntant a la materialitat de la natura que és, al seu torn, amenaça:

Ara no hi ha altra vida en tu tret d’aquesta vida bressolada que et comunica el vaixell que et serva suaument; i el vaixell manlleua aquesta vida de la mar; i la mar ho fa de les mareas inescrutables de déu. Però si quan aquest ensonyament, aquest somni és en tu, mous un peu o una mà només una polzada, o et deixes relliscar un punt, aleshores la teva identitat retorna horroritzada. Planes sobre vòrtexs cartesianes. I potser, a migdia, en el moment més bell del dia, amb un esgarip mig ofegat, cauràs per aquest aire transparent dins la mar estiuenca per no torna a pujar mai més. Alerta, panteistes!⁷¹

Tot el passatge treballa sobre l’asimetria fonamental que hi ha entre el subjecte i la realitat en la qual, literalment, s’emmiralla. *Literalment*, en el sentit que el mar s’hi proposa com una mena particular de superfície reflectant que permet llegir els destins dels personatges en relació al mite de Narcís. Ja a l’inici, Melville parla de multituds de ‘miradors d’aigua’ (*crowds of water-gazers*), que s’aposten

⁷⁰ MELVILLE, *Moby Dick*, Barcelona, ed. 62, 1984; p. 154.

⁷¹ *Ibid.* p. 14

com a sentinelles silenciosos (*silent sentinels*) al llarg de la costa de Manhattan, fixats en ensonyaments oceànics (*ocean reveries*). Melville remata la presentació amb una referència explícita al problema de narcís:

Segurament totes aquestes coses tenen un sentit. I encara és més profund el significat de la història de Narcís, el qual, en no poder atrapar la dolça imatge turmentadora que veié a la font, s'hi va tirar i s'hi va ofegar. Aquesta mateixa imatge la veiem nosaltres a tots els rius i als oceans: és la imatge del fantasma inabastable de la vida; i això és la clau de tot⁷².

Descriure la imatge que reflecteix el mirall de l'aigua com a 'fantasma inabastable' és ja una presa de posició inapel·lable respecte l'optimisme epistemològic del primer Emerson. Al seu torn, insisteix en aquesta asimetria, en la qual aquell que mira topa amb quelcom que es resisteix a ésser vist. Quina és la 'imatge turmentadora' que veuen Starbuck, Ahab i Ishmael al fons del mar? Segons Richard Chase, per a Ishmael, aquesta imatge fantasmal és la seva, però en un context discernible del subjecte que mira; per tant, Ishmael és sempre conscient que el que veu és una imatge especular, un espectre. Per a Ahab, en canvi, el fantasma pren la forma d'una balena blanca que és una projecció de si mateix, on aquesta projecció es torna indestruïble del subjecte que projecta⁷³. Dit d'una altra manera, Ahab veu en la balena blanca el signe de la seva incompletesa (ha perdut una cama en un enfrontament anterior amb el catxalot), que ara pren la forma d'una promesa de restitució simbòlica. Ahab, per tant, es torna

⁷² *Ibid.*

⁷³ R. CHASE, 'Melville and *Moby Dick*', dins de *Melville*, p. 58-59.

incapaç de resistir l'atracció hipnòtica del que podríem anomenar un 'impuls identitari', on 'identitari' designa la mena d'agressivitat que una certa forma de subjecte (el que Adorno i Horkheimer llegeixen sota el signe de la dialèctica il·lustrada) desplega envers tot allò que amenaça la seva problemàtica il·lusió de completesa. En aquest sentit, Ahab, que tendeix a la fusió impossible cap a aquesta imatge narcisista, acaba ofegat. Starbuck, en canvi, és capaç d'entendre el que Ahab veu en la imatge del fantasma, però hi respon des de la 'tossuderia de la vida', reduint la balena a força bruta i l'afany de venjança, a bogeria blasfema. En la discussió del primer amb el segon, s'oposa, doncs, la idea d'una malignitat diabòlica, deliberada, amb la d'un instint cec, animal, innocent:

Venjança contra un animal estúpid!- va exclamar Starbuck-. Un animal que simplement us va atacar per l'instint més cec! Quina follia! Capità Ahab, enrabiar-se amb una cosa estúpida és una blasfèmia⁷⁴

Per a Ahab, en canvi, la qüestió de la bogeria és intranscendent. Ahab està convençut que hi ha un sentit amagat en la caça de la balena i ell es deu a aquest sentit:

Torneu a escoltar atentament... La part més petita de la qüestió... tots els objectes visibles, home, no són altra cosa que màscares de cartó. Però en cada esdeveniment, en l'acte viu, en la proesa indubtable, allí, alguna cosa desconeguda però encara enraonada empeny les motlures dels seus trets de darrera la màscara irraonable. Si l'home ha de colpejar, que colpegi la màscara! Com pot el presoner arribar a fora si no és travessant la paret?"

⁷⁴ Melville, *Op. Cit.* p. 158.

La resposta d'Ahab eleva la persecució a enquesta epistemològica. L'única manera d'escapar de la presó de les màscares mortes –això és, de les aparences- és per mitjà de l'“acte viu”, de la “proesa indubtable”: de la gesta. La gesta és l'únic acte per mitjà del qual es pot desbordar la contingència i assolir, si és que n'hi ha alguna, la transcendència. Al seu torn, el parlament d'Ahab sembla invocar la noció d'Emerson segons la qual la natura seria el símbol de l'esperit, cosa que Ahab posa immediatament en dubte (“A vegades penso que no hi ha res de res a l'altra banda”). Del que no dubta és de la capacitat de l'home de trencar les parets de la seva ignorància i assolir alguna mena de coneixement del que sigui que hi ha més enllà de les aparences. Si la balena és l'objecte d'una pregunta epistemològica, la resolució del viatge del Pequod resol la posició que pren l'obra respecte les possibilitats d'una resposta. Al capítol “The Sphynx” hi llegim l'exortació següent, formulada al cap tallat del catxalot, que parli i ens digui ‘the secret thing that is in thee. Of all divers, thou hast dived the deepest... thou hast seen enough to split the planets and make an infidel of Abraham...’. D'aquí, que Gilmore suggereixi la possibilitat de substituir ‘cetològic’ per ‘epistemològic’ en la lectura de totes les consideracions, digressions i informacions més o menys enciclopèdiques que travessen la novel·la⁷⁵. Des d'aquest punt de vista, els passatges expositius de l'obra, d'una extensió considerable,

⁷⁵ One can best interpret Ishmael's words by placing them in the context of Melville's overall theme. It then becomes possible to substitute “epistemological” for “cetological” and to equate the system left unfinished with the search for knowledge” (p. 3)

dupliquen el fracàs de l'enquesta epistemològica. La novel·la, en la seva inclusió de formats pseudo, o proto, enciclopèdics, *també* fracassa.

L'obra de Melville fa col·lisionar estratègicament dos gèneres relacionats amb la pregunta epistemològica –el de l'enciclopèdia, compendi de tot el que se sap sobre un objecte i gènere (mode d'organització del saber) característicament il·lustrat- i el de la novel·la d'aventures, que es caracteritza per aquest enfrontament opositiu amb figures diverses de l'alteritat; la primera es declara insuficient per a satisfer l'ambició epistemològica d'una raó que només sap establir una relació de dominació amb l'objecte del coneixement; la segona té èxit només en la narració del fracàs d'aquesta mateixa ambició.

Melville dedica un capítol sencer a la qüestió de la inadequació de l'utilitatge humà a l'hora de capturar la veritat del seu objecte de coneixement. A 'La flassada' Ishmael, ocupat a 'veure el món' (això és, a desxifrar-lo), descriu extensament el problema que la pell de la balena planteja a la ment inquisitiva. La pell funciona com el *límit*: clausura el cos que envolta com a objecte -d'interpretació, del saber, del coneixement. Ara bé, l'experiència d'Ishmael amb la pell de la balena posa en evidència que aquest límit, intuïtivament inqüestionable, és inaccessible quan se situa al centre de la pregunta epistemològica. La pell de la balena, 'infinitament prima i transparent', no pot ser cap altra cosa que 'la pell de la pell de la balena'; ara bé, aquesta 'pell de la pell' no és cap altra cosa que greix, de manera que es torna indistingible de la resta del cos de la balena.

La pell de la balena, per tant, desapareix com a objecte en el moment en què se l'estudia *en allò que la distingeix del que no és ella mateixa*. En canvi, reapareix com a enigma, com a saber *encriptat*. El saber definitiu que Ishmael proposa per a la pell apareix com a producte d'una analogia: com a jeroglífic, en relació a una llosa gravada amb caràcters precolombins. El motiu del jeroglífic, que reapareix en el capítol 110, en relació al taüt que el mestre d'aixa construeix per a Queequeg, anticipa un final malaurat a la seva malura. Queequeg, però, s'imposa a les febres i, un cop recuperat, es dedica a gravar al taüt els mateixos motius que duu tatuats a la seva esquena. El taüt *jeroglífiat*, que el mestre d'aixa havia fet d'una boia, reapareix al final per a salvar la vida d'Ishmael, el nostre narrador. La imatge és meravellosa: les superfícies són totes jeroglífics; darrere d'elles, o bé hi trobem la corrupció (en aquest cas, la del cos de Queequeg), això és, la promesa de la desaparició; o bé el desconegut (en el cas de la balena; com observa Gilmore, l'estructura de tots els capítols que tracten algun dels aspectes de l'anatomia del catxalot comencen amb un deversall d'informacions per acabar perdent-se en una certa vaguetat i concloent que no hi ha un saber assolible respecte de l'objecte del saber; o bé el buit). Aquest últim és el cas de la boia, que sura sobre la superfície del mar, que ens manté en vida, però que només ens ofereix aquesta dialèctica irresoluble entre el jeroglífic i el no-res.

Melville, Gaddis, West

Segons Poirier, una de les diferències entre Emerson i Melville passa per les seves respectives nocions del *jo*⁷⁶. Emerson pressuposa l'existència d'un jo (*self*) discernible en 'the sallies of action'. Melville, en canvi, entén que l'individu està compost d'una sèrie virtualment infinita d'estrats, al fons dels quals (o darrere dels quals, com hem vist amb la metàfora de les màscares d'Ahab) pot ser que no hi hagi res. La descripció que Melville proposa de l'Hotel de Cluny, a *Moby Dick*, parteix d'aquesta noció *estratificada* del jo, en aquest cas, del capità Ahab:

Serpentegeu des del cor d'aquest envitricollat Hotel de Cluny on hem estat fins ara, sortie-ne, per molt magnífic i meravellós que sigui, i seguiu el vostre camí, ànimes nobles i tristes, vers les immenses sales romanes de Thermes on, allà lluny, sota les torres fantàstiques de la terra superior de l'home, la seva rel de grandesa, la seva essència total i terrible, s'assenta en majestat barbada: l'antigor sepultada sota antiguitats i entronitzada damunt torsos!⁷⁷.

La primera novel·la de William Gaddis, la monumental *The Recognitions*, treballa sobre una mateixa sospita que, sota l'acumulació d'estrats, de signes, de codis, no hi hagi una veritat definida que pugui, en última instància, sostenir i motivar aquesta proliferació metastàsica de capes, sinó, més aviat, un buit. La novel·la, que explica la història d'un falsificador de quadres extraordinari, Wyatt Gwyon, es construeix sobre un mateix joc regressiu de falsificacions de falsificacions de falsificacions al final del qual no apareix mai cap

⁷⁶ POIRIER, op. cit. pàgs. 12-13.

⁷⁷ MELVILLE, op. cit. p. 262.

original que fixi el sentit d'una cadena, sinó, més aviat al contrari: en el recorregut de la cadena, el que perd la seva centralitat és l'original mateix, la possibilitat de reconèixe'l com a tal. Otto explica la història d'un individu que havia falsificat un Tizià. En el moment en què la capa *falsa* de pintura cau, es revela la presència d'una altra pintura original, però sense cap mena de valor, *sota de la qual*, però, hi ha un Tizià autèntic. Otto especula sobre la possibilitat d'un coneixement inconscient d'aquest Tizià autèntic per part del falsificador, que, d'alguna manera hauria sabut que hi era. Davant d'aquesta revelació, Otto es pregunta si no serà que, de la mateixa manera que sota la falsificació hi ha un original, darrere de cada superfície no s'hi amaga el que anomena 'the real thing'⁷⁸. No obstant, la relació de Wyatt amb la seva pròpia activitat falsificadora és més complexa: convençut que el seu 'mite fundacional' com a falsificador partia de la simulació perfecte d'un original, Wyatt descobrirà que aquest original era, ja, una còpia, cosa que, com veurem, el duu a qüestionar el sentit de tota la seva obra i a provar d'invertir-la, acabant ja no per *afegir* més 'art' al món, sinó per extreure'n tant com pugui. Per això, Tony Tanner entén que la figura principal de la novel·la de Gaddis és la de l'artista com a falsificador (*counterfeiter*) en un sentit que, un pèl ingènuament, vincula amb les aproximacions de Gide, Mann i Joyce a la mateixa idea. *Ingènuament*, diem, perquè la noció mateixa de falsificació implica la d'un original, o la d'una obra primera, que origini la cadena virtualment interminable de còpies, reproduccions i falsejaments, i en relació a la qual pugui establir-se una matriu de proximitat i llunyania,

⁷⁸ GADDIS, *The Recognitions*, Londres, Penguin, 1993.

de similitud i diferència. És aquest dualisme, però, el que la novel·la impugna. No es tracta tant d'una acumulació de còpies, sinó de la consciència, sinistra, que *ja només hi ha còpies*, i que, per tant, la noció mateixa de 'còpia' resulta obsoleta. Més endavant examinarem amb més detall la manera com Gaddis capgira la concepció platònica entre original i còpia en un sentit similar al que Deleuze proposa com a objectiu de la seva filosofia. El que ens interessa ara és assenyalar a la mena de transformació que sembla haver-se produït en la societat de meitat del segle XX que fa que ja no puguí adoptar-se una perspectiva des de la qual organitzar aquest ball de còpies d'acord amb una mínima jerarquia.

La novel·la nordamericana del segle XX sembla coincidir a apuntar al capitalisme avançat com una de les causes principals d'aquesta impossibilitat. En una escena meravellosa de *A Cool Million*, de Nathanael West, Lemuel Pitkin, aquest heroi patèticament paròdic que ha sortit a la recerca d'aquest 'milió pelat' que li fa falta per mantenir la casa de la seva mare en propietat, troba, caminant per la cinquena Avinguda de Nova York, el que li sembla ser una reproducció d'aquesta mateixa casa. De seguida s'adona, però, que es tracta de la casa de la seva mare, ara encapsulada a l'aparador del negoci d'Asa Goldstein, l'encarregat del qual de seguida hi entaula conversa. Quan Lem li explica la situació, l'encarregat, interessadíssim en el cas, li demana que l'aconselli sobre els llocs que considera més adients per a col·locar-hi diverses peces de mobiliari. A la seva resposta, l'encarregat exclama: "That's just the spot I picked for it" i el

premia amb un parell de dòlars⁷⁹. Així, no només la casa, motor de l'aventura de Lemuel, sinó *el coneixement que Lemuel té de la casa*, producte de la seva experiència, es torna immediatament mercaderia i arrenca el que se suposava era el nervi de la novel·la. La casa ha esdevingut un suggeriment decoratiu, una proposta estètica, una categoria arquitectònica ('the architecture of New England'). L'ara i aquí' de la casa –la seva qualitat auràtica– s'ha dissolt en mera superfície. El saber que Lemuel ha sedimentat després de passar-hi setze anys es tradueix en un bitllet de dos dòlars. La metàfora de West és particularment incisiva a l'hora d'expressar la capacitat dissolutiva d'aquesta lògica de l'intercanvi, que fa, del desnonament, una forma d'exili existencial. L'heroi que surt de casa per a retornar-hi, perd la casa en el camí sense trobar-ne cap a canvi.

Si bé Melville no confirma la sospita sobre la inexistència d'un original o d'un *true self* sota les màscares fenomèniques o els estrats històrics, el seu escepticisme particular anticipa una de les conseqüències radicalitzades de la 'pèrdua d'aura' que acompanya i caracteritza la reproductibilitat tècnica, això és, la de la naturalesa simulacral de la realitat. La idea central de la proposta de Baudrillard –que els signes ja no dissimulen una presència sinó una absència, que ja no dissimulen una cosa sinó el no-res– es troba ja en el dubte d'Ahab, que arriba a plantejar la màscara com allò que amaga el buit sota la il·lusió d'estar amagant un rostre. 'Dissimuler', escriu Baudrillard, 'est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est

⁷⁹ WEST, N., *A Cool Million, Complete Works*, p. 179.

feindre d'avoir ce qu'on n'a pas⁸⁰. Si, d'una banda, el simulacre amaga la inexistència d'una veritat que pugui amagar-se, de l'altra, és la conseqüència principal d'una hipertròfia de signes que ja no refereixen cap realitat, ni es presenten com a mediacions de la realitat, sinó que ja no recolzen en cap objecte anterior en relació al qual puguin pensar-se com a còpia o representació. Segons Baudrillard, la simulació parteix de la negació radical del signe com a valor, és a dir, entén el signe com a mort de tota referència⁸¹. D'aquesta manera, l'omnipresència d'aquestes simulacions del real, que s'autodelaten en la seva insistència compensatòria en un 'efecte de l'hiperreal', converteixen l'experiència humana en un simulacre. La realitat és un constructe els termes del qual eliminen qualsevol possibilitat d'experiència efectiva.

En la constatació d'aquesta impossibilitat, el simulacre de Baudrillard convergeix amb la societat de l'espectacle de Guy Débord i, per extensió, amb el nucli de l'anàlisi que Adorno i Horkheimer proposen de la indústria cultural. Débord desenvolupa la seva teoria de la societat de l'espectacle com a radicalització de l'anàlisi que Marx proposa de la forma mercaderia, amb la qual comparteixen la capacitat de reduir la multiplicitat del real a una sola forma abstracta i homogènia⁸². Débord substitueix de manera relativament sistemàtica el 'capital' de Marx per la seva noció d'"espectacle". Així, entendre que l'espectacle és la forma que pren la relació social entre els individus,

⁸⁰ BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 12.

⁸¹ *Ibid.* p. 16.

⁸² JAPPE, A., *Guy Débord*, Barcelona, Anagrama, p. 33.

mediatitzada per les imatges⁸³. Al seu torn, de la mateixa manera que en la teoria marxista el diner es transforma en capital a partir d'un llindar qualitatiu, segons Débord, l'acumulació de capital esdevé imatge a partir d'un llindar ulterior. Finalment, i això és el que ens interessa, Débord no planteja l'espectacle com a equivalent dels bens materials, com ho era el diner en la teoria de Marx, sinó de tota l'activitat possible, precisament perquè aquesta activitat ha esdevingut mercaderia⁸⁴. La conversió i el tractament de l'activitat humana com a mercaderia en suposa l'aplanament, la homogeneïtzació, allà on, com hem vist amb Adorno i Horkheimer, es presenta precisament com el seu contrari, és a dir, sota el signe d'afirmació de la individualitat, de l'opacitat d'un subjecte en el qual es localitzaria la decisió. Segons Jappe, el caràcter tautològic de l'espectacle reflecteix el caràcter tautològic i autorreferencial del treball abstracte, la finalitat del qual és incrementar la massa de treball abstracte, per a la qual cosa tracta la producció de valors d'ús com a mitjà⁸⁵. Si l'espectacle és la forma màxima d'abstracció a la qual han arribat les societats en què regeixen les condicions modernes de producció, funciona també la descripció d'un estat de l'experiència, en la qual la vida es veu desvaloritzada en favor d'abstraccions hipostasiades convertides en imatge.

Totes dues propostes teòriques suposen una actualització del problema de l'alienació i impliquen un espai de contacte restaurat, de presència d'original, que se situa en un passat del qual el present es

⁸³ DÉBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-Textos, p. 4.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Jappe, op. cit. p. 33.

desmarca com a producte d'una caiguda (Baudrillard), o un futur cap al qual hem d'avançar revolucionàriament (Débord). En relació a aquest espai de presències plenes, el present torna a prendre la forma característica d'una crisi de l'experiència, d'un jo que no aconsegueix esdevenir subjecte de ple dret en un món que es caracteritza per la seva retirada, pel seu caràcter de còpia, de falsificació, d'impostura.

Informació i significació

A més de l'escepticisme epistemològic i d'aquesta noció *estratificada* d'un món sense original ni primera pedra, el tercer element característic del que hem caracteritzat com a tradició melvilleana és el de la dialèctica entre informació i narració o, si es vol, entre informació i sentit. Ja hem comentat abans la manera com l'obra desdobra el fracàs de l'aventura d'Ahab al model formal característic de l'aventura il·lustrada del coneixement –l'enciclopèdia, producte del gest compilador, actualitzador i ordenador respecte de tots els àmbits del saber'. Aquest plegament de les dues estratègies estructurals de la novel·la es pot llegir, també, com una exploració de la dialèctica entre informació i coneixement (sentit, això és, narració), on la primera amenaça a dissoldre el segon i el segon es pensa com un treball de restricció i selecció de la primera. Aquesta oposició depèn d'una poètica realista que treballa per reproduir la vida 'tal com és' d'acord a un doble principi de *selecció rellevant* i de *concatenació versemblant*⁸⁶. La

⁸⁶ Guy de Maupassant en formula una de les expressions més clares al prefaci a *Pierre et Jean*: 'S'il fait tenir dans trois cents pages dix ans d'une vie pour montrer

idea d'un esdeveniment 'essencial' s'oposa al de l'esdeveniment prescindible o anecdòtic, que l'escriptor ha de saber fer caure de la seva tria si vol aconseguir un màxim de motivació dels elements que conformen la seva obra. Al seu torn, la possibilitat mateixa d'escatir entre esdeveniments essencials i inessencials pressuposa una posició valorativa-interpretativa per part de l'escriptor des de la qual sostenir aquesta distinció i fer-la operativa, cosa que ens duu a la pregunta pel què passa quan aquesta posició es torna problemàtica i la distinció entre tipus d'esdeveniments es fa cada cop més insostenible. És des de la perspectiva més extrema d'aquesta sospita que el treball de Melville es torna particularment rellevant per a l'escriptura contemporània.

Si parlem d'amenaça dissolutòria, a més, és ja des de la perspectiva de la incorporació que la teoria moderna de la informació ha fet del concepte d'*entropia*. D'acord amb la teoria de la comunicació del matemàtic Norbert Wiener, que entén els missatges com a sistemes organitzats, regulats per lleis de probabilitat convingudes, la transmissió d'una sèrie d'enunciats està sempre amenaçada per una pertorbació exterior, això és, per la introducció d'una forma de desordre que suposa un 'consum' de la comunicació

quelle a été, au milieu de tous les etres qui l'ont entouré, sa signification particulière et bien caractéristique, il devra savoir éliminer, parmi les menus événements inombrables et quotidiens, tous ceux qui lui sont inutiles, et mettre en lumière, d'une façon spéciale, tous ceux qui seront demeurés inaperçus pour des observateurs peu clairvoyants'. MAUPASSANT, G., *Pierre et Jean*, Paris, Garnier, 1959.

(una atenuació del missatge) i, per tant, un augment de l'entropia⁸⁷. En la mesura que la distribució de l'energia es torna més i més uniforme, el sistema perd la seva singularitat. En paraules de Wiener:

As entropy increases, the universe and all closed systems in the universe tend naturally to deteriorate and lose their distinctiveness, to move from the least to the most probable state, from a state of organization and differentiation in which distinctions and forms exist, to a state of chaos and sameness⁸⁸.

En un sistema tancat, l'energia seguirà aquest procés d'anivellament fins assolir un estat d'equilibri total que suposa, al seu torn, un màxim estadístic de probabilitat. Que una de les mesures de la quantitat d'informació que transmet un missatge estigui basada en el logaritme del nombre de possibles missatges equivalents relaciona directament l'entropia amb l'ambigüitat. Com més ambigu sigui un missatge, major n'és l'entropia. La teoria de Wiener, doncs, planteja l'entropia com la contramesura del significat d'un missatge, entenent

⁸⁷ El concepte d'Entropia prové de la termodinàmica i expressa, en primer lloc, el consum d'energia (en el cas concret de la transformació de treball en calor, on es perd una quantitat de treball que ja no es pot recuperar en la inversió del procés) que es produeix en processos irreversibles. Aquesta tendència suposa una preferència cap a una mena particular d'estats –aquells cap als quals tendeixen aquests processos irreversibles– que, per dir-ho d'alguna manera, la natura *prefereix*. L'entropia és la magnitud física que mesura quantitativament aquesta 'preferència' de la natura per uns estats i no uns altres. Segons el segon principi de la termodinàmica, el un sistema aïllat, l'entropia mai disminueix, ans al contrari: un sistema d'aquestes característiques, evoluciona cap a un equilibri termodinàmic, és a dir, la configuració que presenta un màxim d'entropia. Precisament perquè l'entropia s'entén com a *consum*, aquest màxim d'entropia pren la forma d'una 'mort tèrmica' del sistema (per extensió, de l'univers). *Vid.* SCHROEDINGER, E., *Vid.* RIFKIN, J. I HOWARD, T., *Entropy: A New World View*, New York, Bantam, 1981, págs. 33-40. Per a una visió comprensiva de les relacions entre *entropia* i teoria de la informació, *Vid.* ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

⁸⁸ WIENER, N, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, New York, Avon, 1950, p. 20.

que la comunicació depèn del grau d'organització dels missatges. D'aquí, que es recorri a la redundància (la repetició d'informacions principals que limiten els efectes dissolutoris del 'soroll') per tal de minimitzar l'entropia en una comunicació, cosa que resulta en una relació de proporcionalitat directa entre la comprensibilitat d'un missatge i la seva previsibilitat, és a dir, la seva trivialitat⁸⁹.

Aquesta oposició entre significació troba una primera resposta en la vinculació entre informació i originalitat (la no probabilitat), de la qual es fa dependre la capacitat additiva d'un missatge determinat. Si una major imprevisibilitat suposa una major informació, podem imaginar un ús particular del llenguatge en el qual el desordre suposi l'augment de la informació d'un missatge. En la seva discussió d'aquesta possibilitat, Eco ja la vincula a la teoria de *l'estranyament* dels formalistes russos, que, segons el semiòleg italià, avancen —el 1917— les conseqüències estètiques d'una teoria de la informació, en aquell moment, inexistent. Del que es tracta, escriu Eco, és de contemplar la possibilitat de comunicar una informació que no consisteixi en un significat 'habitual' a través d'un ús de les estructures convencionals del llenguatge que s'oposi a les lleis de probabilitat que el regulen⁹⁰, cosa que Eco exemplifica amb un dels sonets de Petrarca. La informació, per tant, ja no s'associarà a l'ordre, sinó a una mena específica de desordre, que obté el seu caràcter retallat contra un horitzó de previsibilitat doblement determinat per les lleis del codi i per l'*habitus* social. Ara bé, aquesta relació entre informació i entropia

⁸⁹ Vid. Eco, op. cit. p. 130.

⁹⁰ *Ibid.* p. 133

suposa un nou ordre de problemes. Si, efectivament, una alta entropia suposa una major informació, la introducció d'una forma o altra d'ordre, d'un criteri per a la restricció, ens permetrà obtenir una major claredat a costa d'una pèrdua d'informació i viceversa: una major quantitat d'informació suposarà una major dificultat comunicativa. La teoria que proposen Shannon i Weaver, i que Eco reprèn per a la seva discussió, ja planteja l'entropia com a directament proporcional a la informació, cosa que ens duu directament a la proposta formal de Melville⁹¹.

Com hem dit anteriorment, el gest enciclopèdic de compilació, actualització i ordenació de tot el que se sap sobre la balena que Ishmael organitza al llarg de la novel·la es caracteritza per insistir, una i altra vegada, en la seva futilitat –i, no obstant, en la impossibilitat de no dur-la a terme. Aquesta paradoxa característicament moderna es fa servir per a fer esclatar la forma enciclopèdica des de dins. La confusió i el barroquisme estructural de l'obra mestra de Melville es pot llegir, des de la teoria de la informació que hem comentat, com el signe d'un èxit informatiu, que, precisament perquè comunica una quantitat ingent d'informació, amenaça amb dissoldre la narració, que existeix com a forma d'ordre i, per tant, en virtut de la seva menor entropia.

⁹¹ R. Shannon i W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, citat per Eco, op. cit. p. 167.

Entropia i experiència

Si parlem de *Moby-Dick* en relació a la narrativa nord-americana de finals dels anys seixanta i principis dels setanta és perquè, per a aquesta última, la informació es concep com un límit en relació al qual tota narrativa ha de prendre una o altra posició. En aquesta inclusió dialèctica de la pregunta per la informació es troben tant els narradors experimentals i metaficcional, com els *New Journalists*. Quan Tom Wolfe acusa la desatenció que la novel·lística dels anys seixanta ha demostrat respecte la societat (el fresc social, escriu Wolfe, les costums i les ètiques), està reintroduint aquest doble principi de la selecció rellevant i la concatenació versemblant propi del realisme novel·lesc, precisament perquè el que es perfila com a objectiu d'aquesta 'nova novel·la' de què parla Wolfe (la 'novel·la periodística' o la 'novel·la document') és la representativitat de l'esperit dels anys seixanta, això és, el 'com vivim ara' que reprèn de Trollope i que els postmoderns han declinat⁹². Amb la referència a Balzac, i a la seva noció de l'escriptor com a 'secretari de la societat', Wolfe no només reivindica una humilitat respecte el referent (en oposició a l'arrogància del treball amb 'faules, mites i ministeris sagrats' en què s'ocupen els escriptors del seixanta, sinó que reintrodueix una noció *positiva* del fet i de l'esdeveniment a la qual ha d'ajustar-se l'escriptura⁹³. Al seu torn, la manera com el *Nou Periodista* obté aquesta informació passa per a fer-ne experiència, on

⁹² WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1975, p. 47.

⁹³ Amb la referència a Balzac, a més, es reintrodueix un afany classificatori que acompanya la orientació testimonial del *New Journalism* i que es tradueix, en Balzac, en l'interès pels *tipus* humans. Vid. AUERBACH, E. *Mimesis*, pàg.

‘experiència’ remet a una noció relativament ingènua de *participació*. Naturalment, aquesta participació no suposa la negligència d’un treball de documentació i de reelaboració posterior, conscientment i deliberada, del material vivencial, però la participació funciona com una instància legitimadora de l’obra resultant.

Pel que fa als escriptors que, de manera general, agruparem sota la categoria de *metaficcionals*, la informació es percep, més aviat, sota el signe de l’amenaça dissolutòria associada tradicionalment a l’entropia. El cas de Thomas Pynchon potser sigui, en aquest sentit, el més paradigmàtic de tots, en la mesura que recolza els seu projecte novel·líctic en una translació del concepte d’entropia de la termodinàmica i la teoria de la informació a una dimensió social⁹⁴. Un dels seus textos més programàtics, que duu el títol d’‘Entropy’, n’exposa la dinàmica fonamental i planteja el que en serà l’element de què Pynchon traurà un major profit estètic, això és, la consideració dels individus, les comunitats i la història com a *sistemes tancats*, sotmesos, per tant, a una tendència irrefrenable a l’assoliment d’aquest màxim d’equilibri.

La situació que el text exposa és prou esquemàtica com per resultar il·lustrativa. En un apartament, dues escenes es despleguen alhora. Al pis de baixa, Meatball Mulligan capitaneja una festa que s’encamina cap al caos i que es caracteritza com un sistema tancat de

⁹⁴ Vid. ABERNETHY, P. L. ‘Entropy in Pynchon’s *The Crying of Lot 49*’, *Critique*, 14, 1972, pàgs. 18-33 i HARRIS, CH. ‘Thomas Pynchon and the Entropic Vision’, *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven, College & University Press, pàgs. 77 a 99.

clara definició termodinàmica: la gent. Ningú no sembla capaç de marxar, ningú nou arriba i tothom acaba adormint-se. L'increment entròpic es dona, també, pel que fa a la informació: al mig de la festa, dos personatges discuteixen sobre la teoria de la comunicació (Pynchon no sembla haver-se amoïnat mai d'introduir els seus referents conceptuals de manera mínimament indirecta) i de com els soroll interfereix en la transmissió clara de missatges amb significat⁹⁵. Mentrestant, al pis de dalt, un personatge anomenat Callisto prova de dur un ocell congelat a la vida en un pis que representa una fantasia perfecte de l'ordre: 'Hermetically sealed, it was a tiny enclave of regularity in the city's chaos, alien to the vagaries o the weather, national politics, of any civil disorder'⁹⁶. Atribuïda a una de les reflexions de Callisto, el text postula la validesa de l'entropia com a clau interpretativa de diversos fenòmens, si no del món sencer:

(...) he found in entropy or the measure of disorganization for a closed system and adequate metaphor to apply to certain phenomena in his own world (...) in American 'consumerism' discovered a similar tendency from the least to the most probable, from differentiation to sameness, from ordered individuality to a kind of chaos. He found himself, in short, restating Gibbs' prediction in social terms, and envisioned a heat-death for his culture in which ideas, like heat-energy, ould no longer be transferred, since each point in it would ultimately have the same quantity of energy, and intellectual motion would, accordingly, cease⁹⁷.

Aquesta concepció entròpica del món no només explica la tendència de les obres de Pynchon a desdibuixar-se, és a dir, a anar

⁹⁵ PYNCHON, 'Entropy', *Slow learner*,

⁹⁶ *Ibid.* p.

⁹⁷ *Ibid.*

afegint tantes línies argumentals i subargumentals, i tants personatges que no troben continuïtat, que el text mateix es planteja com a sistema tancat i dramatitza la seva pròpia tendència al ‘caos i al desordre’. Aquesta concepció entròpica del món aprofita el que Wiener entén per ‘caos i desordre’, que no és tant un amuntegament salvatge d’elements diversos, sinó la des-diferenciació d’aquests elements, la seva completa homogeneïtzació. La lluita contra la desorganització de què parla Wiener esdevé una resistència activa contra la uniformitat, la falta de distincions, el conformisme. Si l’entropia és la condició actual de l’individu, la resposta humana per excel·lència, segons Pynchon, és la detecció de pautes que, de seguida, es capgiren en la sospita de l’existència de trames secretes⁹⁸. D’aquesta manera, a la tendència entròpica del món, l’individu hi oposa, doncs, una actitud interpretativa, que consisteix a detectar una sèrie de recurrències que transforma en pautes significatives, la clau hermenèutica de les quals, però, no aconsegueix confirmar mai del tot (Herbert Stencil, protagonista de *V.*, no aconsegueix aclarir del tot si V., aquesta dona misteriosa que troba per tot arreu, i en diversos moments de la història del segle XX, existeix o no, ni quina mena de relació hi manté. Oedipa Mass, protagonista de *The Crying of Lot 49*, no aconseguirà mai aclarir si l’existència de Tristero, aquest sistema secret de correu, existeix efectivament com a organització ni, en cas que sigui així, quin és el seu propòsit⁹⁹), de manera que, en les

⁹⁸ TANNER, T., *City of Words*, p. 153.

⁹⁹ Vid. OLDERMAN, R., *Beyond the Waste Land*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1973, págs.123 a150.

novel·les de Pynchon, el sentit vacil·la sistemàticament entre una descoberta racional, producte de l'olfacte semiòtic del personatge, o una mera projecció paranoide de caire més aviat patològic.

Si, segons Wiener, viure de manera efectiva vol dir 'viure amb la informació adequada', la pregunta pel criteri des del qual definir el que suposa una 'informació adequada' s'instal·la al centre de tota activitat humana¹⁰⁰. Un dels gestos característics de l'obra de Pynchon consisteix a negar la possibilitat d'assolir aquest criteri de manera definitiva, cosa que, com hem dit, desdibuixa la línia entre l'activitat interpretativa i la paranoia, que es caracteritza per organitzar una cadena d'interpretacions travades que mantenen una gran coherència interna a partir de la seva relació amb un resultat –un sentit– que s'imposa axiomàticament, d'acord amb la lògica de cada deliri particular. En la mesura que no podem contrastar positivament el principi a partir del qual s'organitza la interpretació, no podem desfer-nos del tot de la sospita de la seva naturalesa patològica.

Something Happened (1974), de Joseph Heller, insistirà en aquesta vinculació entre paranoia i entropia. De fet, les seves tres primeres novel·les insisteixen una i altra vegada en la idea d'un sistema tancat i de la seva tendència a aquest màxim d'equilibri, que equival tant a la mort quan s'aplica a l'individu com a la irrellevància quan es tracta de la comunicació. A *Catch-22*, com ja han insistit altres comentaristes, el 'soldat de blanc' (*soldier in white*) funciona com un exemple perfecte de 'mort tèrmica': amb tot el cos embenat, el cos es limita a processar

¹⁰⁰ WIENER, op. cit. p. 27

l'aliment que se li administra d'una ampolla connectada al un dels braços i que una segona ampolla, connectada a l'orifici anal, recull un cop digerida. Es tracta d'un sistema tancat que ha assolit un màxim d'entropia. El soldat, com es descobreix més endavant, fa temps que és mort¹⁰¹. A *Good as Gold* (1979), l'entropia es constata com a condició de la societat moderna, en aquest cas, explorada en relació al pas generacional, que desfà la persistència de la tradició i de la possibilitat de comunicar alguna cosa *amb significat*¹⁰². Retrobem, doncs, el problema que Benjamin havia formulat com a decadència de la narració i que es planteja com a tema central de la representació novel·lesca, que es capgira cap a la seva lluita contra aquesta tendència a la dispersió. Gold *escriu* sobre l'entropia en articles titulats 'Every Change is for the Worse' i 'Nothing Succeeds as Planned'. Al seu torn, la seva obra que es malentén sistemàticament o, directament, no es llegeix, es deriva dels seus primers textos, cosa que els instal·la en una deriva entròpica. 'In *good as Gold*' escriu Tucker, 'everyone writes but no one really communicates. What they create is yet another world of words, and everyone's world is a closed system'¹⁰³.

Something Happened desplega aquest doble problema. La novel·la abunda en referències directes i indirectes al problema del llenguatge, sigui en relació a l'habilitat verbal de Bob Slocum –narrador de la

¹⁰¹ GREENBERG, A. 'The Novel of Disintegration: Paradoxical Impossibility in Contemporary Fiction', *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 7, No. 1 (Hivern-Primavera 1966), pàgs. 116-117.

¹⁰² TUCKER, L. 'Entropy and Information Theory in Heller's *Something Happened*', *Contemporary Literature* XXV, 3, 1984, p. 327.

¹⁰³ *Ibid.*

novel·la i figura, com veurem, de tot narrador- o en relació a una sensació permanent d'estrangulament (*strangulation*), d'asfíxia (*asphyxiation*) o de lesió cerebral (*brain-damage*). El llenguatge es presenta sota el signe de la seva incapacitat de comunicar una informació significativa, degut a la inclusió irrefrenable de 'soroll'. La conversa entre Slocum i el seu cap, Green, és representativa d'aquesta incapacitat. Davant de la pregunta sobre si 'alguna cosa va malament' (*something is wrong*) i davant de la insistència de Green, que fa que Slocum assagi evasives de tota mena, la conversa de seguida degenera en un joc de repeticions ridícules:

It's echolalia.

It's called echolalia (the uncontrollable and immediate repetition of words spoken by another person. I looked it up. Ha, ha)

(It can go on forever.)

It can go on forever.

'Shouldn't I be?' I ask.

'Shouldn't you be?' He asks.

'What's up, Jack?'

'What's up, Jack?'¹⁰⁴

Com observa Tucker, ens trobem davant d'un diàleg que ha deixat de ser-ne, la naturalesa màximament entròpica del qual ha fos emissor i receptor, que són, ara, un¹⁰⁵. D'aquí, que la funció narrativa d'Slocum respongui a la necessitat de discernir entre signes rellevants i signes irrellevants, entre informació significativa i informació insignificant¹⁰⁶. Com en Pynchon, l'obra es planteja com un sistema tancat i, per tant, dramatitza la seva caiguda en l'entropia, cosa que es

¹⁰⁴ HELLER, J. *Something Happened*, p. 384-385.

¹⁰⁵ TUCKER, op. cit. p. 324.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 324.

tradueix en una rígida estructuració estilística, que fa evolucionar la prosa de Slocum d'una màxima precisió i una ordenació estricta, a l'inici de la novel·la a una progressiva desordenació i a una major extensió del període de la frase, cosa que, com hem vist, suposa una major ambigüitat¹⁰⁷. A aquesta desfeta de la tensió estilística hi acompanya una major emotivitat per part de Slocum i una major expressió dels trets patològics que, fins al moment, s'havien mantingut relativament sota control. En aquest moment, ja avançat, de l'obra, Slocum explicita una por que el revela com un segon sistema tancat, anàleg al de l'obra: 'My head', escriu Slocum, 'is a cauldron. My mind is an independent metropolis teeming with flashes, shadows, and figures, with tiny playlets and dapper gnomes, day and night'¹⁰⁸. Una mica més endavant: 'I am afraid (...) a screaming, wailing, or sobbing might start at any instant inside my ears, be taken up by other tortured voices from within, and never stop'¹⁰⁹. Com en la festa d'Entropy' l'ordre d'un espai –en aquest cas, de la consciència de Slocum– es veu amenaçat per la intrusió d'un soroll, d'unes veus, que tenen el potencial d'ocupar tot l'espai d'aquest sistema.

Des d'aquest punt de vista, l'element paranoic de Slocum adquireix una ambigüitat interessant. Com afirma en la primera frase de la novel·la, Slocum viu amb una por constant a les portes tancades. En un primer moment podríem pensar que Slocum refereix

¹⁰⁷ REILLY, C. E. I VILLER, C., 'An Interview with Joseph Heller', *Delaware Literary Review*, Primavera, 1975, p. 20.

¹⁰⁸ HELLER, J. *Something Happened*, p. 499.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 502.

una por a l'aventura, a la imprevisibilitat, al que sigui que hi ha més enllà dels límits del món que li és conegut i que, per tant, respon a una necessitat de control potencialment malaltissa. Ara bé, la por de Slocum sembla tenir més a veure amb la possibilitat que la porta s'obri i que, per tant, la tendència entròpica del sistema tancat trobi un obstacle en el seu camí cap a la mort tèrmica¹¹⁰. Que Slocum sembla un personatge dominat per una 'pulsió de mort' ho subratlla la idea de Wiener, segons la qual estar viu suposa un intercanvi d'informacions amb el món: 'I repeat', escriu Wiener, 'to be alive is to participate in a continuous stream of influences from the outer world and acts on the outer world'¹¹¹. En oposició a la por de Slocum, trobem el gest final d'Aubade, la dona-alienígena que viu amb Callisto, que trenca la finestra de l'habitació –mantinguda a 37 graus Fahrenheit exactes, tot i els canvis en el temps- i s'asseu amb Callisto a esperar el 'moment d'equilibri' entre el seu món i el món exterior¹¹².

La totalitat problemàtica

Si el model epistemològic emersonià recolza en la continuïtat entre subjecte i món, el de Melville insisteix, en diversos plans, en la seva naturalesa discontinua. El dubte sobre l'existència d'un original que fixa cadenes de còpies i la tensió entre la informació i la narració són,

¹¹⁰ Al llarg de la novel·la, Slocum insisteix en la seva preferència pels sistemes tancats, sigui en la seva tendència a l'aïllament quan es troba a casa, en la seva negativa a rebre informació que no desitja i en els esforços titànics que dedica a minimitzar el risc d'un excés de comunicació a la feina.

¹¹¹ WIENER, op. cit. p. 166.

¹¹² PYNCHON, op. cit. p.

a més, dos dels elements principals que persisteixen i s'actualitzen en la literatura nord-americana dels anys seixanta. Ara bé, un dels elements fonamentals de la novel·la de Melville, i potser un dels que es problematitzen amb més intensitat al llarg de la dècada, és la mena de totalitat que es revela en l'aventura del Pequod la qual, com hem dit, té un caràcter negatiu: suposa la revelació d'un límit, més enllà del qual no hi ha lloc per a les inquisicions de la raó. Al seu torn, Melville, com Dostoievski, apunta a la naturalesa destructiva d'una raó que no concep cap límit a l'abast de la seva activitat¹¹³. Aquesta *totalitat negativa* reapareix, com veurem, en les novel·les de Nathanael West, Thomas Pynchon, Joseph Heller, Ken Kesey i John Barth, per citar només alguns dels noms que comentarem. En totes elles s'hi organitzen representacions de la totalitat social fracturades, reduïdes a moviments del llenguatge, a una maquinització de les relacions humanes o a una institució total. Totes elles coincideixen, a més, a explorar les conseqüències que aquesta mena de totalitat té en l'individu, els termes de constitució subjectiva del qual –i, en la seva versió més radical, les seves condicions de possibilitat– despleguen un espectre amplíssim de patologies, des de la neurosi obsessiva fins a la paranoia. La psicoanàlisi ja està qüestionant una separació clara entre la salut i la malaltia mental en la mesura que presenta el subjecte 'sa' com a producte d'una estructuració que, necessàriament, cau en una de les tipologies principals: la neuròtica, la psicòtica i l'esquizofrènica.

¹¹³ HAUSER, A., *Historia social del arte y la literatura*, Barcelona, Guadarrama, 1982.

La figura paradigmàtica d'aquesta crisi de la totalitat (o de totalitat fracturada) potser sigui el que, en les teories de Baudrillard, de Danto i de Lyotard, pren la forma d'una 'mort de la història'. Naturalment, aquesta 'mort' metafòrica no designa una desaparició (impossible) de la història sinó la seva pèrdua de significat com a *signe*. La història no refereix res fora de si mateixa. Des del punt de vista *simulacral* de Baudrillard, la història s'ha tornat indistingible d'allò que refereix perquè la distinció entre signe i referent s'ha tornat summament problemàtica en un món en el qual el signe existeix només en la mesura que *amaga* l'absència de referent¹¹⁴. Per tal que un signe pugui oferir un valor referencial han de donar-se un conjunt de circumstàncies que, d'acord amb Baudrillard i Lyotard, ja no es donen. Lyotard, que decreta la famosa 'mort dels metarrelats' (*grand récits*), parteix d'un marc epistemològic derivat del primer Wittgenstein que planteja la qüestió del saber en termes de jocs de llenguatge¹¹⁵. Wittgenstein proposa el joc de llenguatge com a solució al problema d'escatir la mena de relació que una afirmació manté respecte de la 'realitat' que designa, cosa que desplaça la pregunta pel coneixement a l'anàlisi de les propietats internes del marc en què es formula una afirmació particular sobre un objecte qualsevol. Des d'aquest punt de vista, la qüestió del coneixement desfà tota aproximació essencialista, que es formulï en termes de veritat o mentida absolutes. Enlloc d'això, trobem una varietat d'afirmacions que, sota certes condicions (dins de certs codis i respecte de les

¹¹⁴ LUCY, N., *Postmodern Literary Theory*, Malden, Blackwell, 1997, pàgs. 42 i ss.

¹¹⁵ *Ibid.* pàgs. 57-58.

normes i prescripcions de certs jocs de llenguatge) funcionaran com a saber i com a veritat. En aquest sentit, el joc de llenguatge de Wittgenstein s'acosta a l'*episteme* foucaltiana, que historitza els marcs on s'organitzen aquests jocs de llenguatge i en els quals es defineixen certes formes de discurs com a vertaders (això és, com a legítims). Des d'aquest punt de vista, Lyotard formula, el 1979, el seu diagnòstic del que anomena la 'crisi de legitimació' dels sabers que, des de 1950, ha fet impossible la remissió de cap mena de discurs a alguna mena de gran narrativa 'com ara la dialèctica de l'Esperit, l'Heremènèutica, l'Emancipació del subjecte treballador o racional o la creació de riquesa'¹¹⁶. D'acord amb Lyotard, la veritat d'un discurs depèn estrictament de la seva adequació a les regles i els procediments que el regulen, cosa que explica que una afirmació pugui ser vertadera i falsa alhora en funció del marc en què es formula¹¹⁷. La història és un d'aquests metarrelats lyotardians (un 'significant transcendental', si es vol) precisament perquè és el que permet a la relació significant-significat adquirir un sentit cultural o contextual, a més del seu sentit formal¹¹⁸. La seva descoberta com a joc de llenguatge, però, fa que ja no pugui seguir funcionant com a horitzó legitimador d'una sèrie de nocions del signe, del text literari o del coneixement, cosa que els obre a la possibilitat d'una

¹¹⁶ LYOTARD, J., *La condition postmoderne*,

¹¹⁷ La incorporació de la teoria dels actes de parla en l'anàlisi de Lyotard pren, aquí, la seva importància. La afirmació provocativa que tots els actes de parla són actes *performatius* recolza en una fina anàlisi pragmàtica que subordina el caràcter o la funció denotativa a un context determinat. La objectivitat, per tant, és una qüestió *performativa*. Vid. Lyotard, op. Cit. P.

¹¹⁸ LUCY, N., *Postmodern Literary Theory*, p. 42

reformulació radical, que, en el cas de l'art i de la literatura és, per a Lyotard, summament positiva.

La fi de l'art de què parla Arthur Danto és ja una anàlisi d'aquests efecte s-entnem que positius- de la mort de l'art com a metarrelat. Prenent l'obra crítica de dues de les figures més influents en l'art nordamericà dels anys cinquanta, Clement Greenberg i Harold Rosenberg, Danto ressegueix la fundació d'aquest metarrelaten funció del que en considera dos tres principals: la de la persecució del coneixement (l'establiment d'una definició) d'allò en què consisteix l'art, cosa que condueix a un joc oposicional, característic del 'manifestisme' de les avantguardes històriques, d'una banda. De l'altra, el desplegament d'aquesta 'conversió històrica de l'art en filosofia de l'art' en una concepció del temps abstracta, lineal i progressiva que possibilita una idea d'evolució com a superació dialèctica de les formes¹¹⁹. A partir de l'anàlisi de la *Brillo Box* de Warhol, Danto proposa una lectura de l'art dels anys seixanta en relació al final d'aquesta concepció de la història de l'art, que oposa, a aquesta autocancelació progressiva (que denuncia com a caduques o obsoletes les formes artístiques anteriors, concebudes com a estadies anteriors i, per tant, més imperfectes en el seu coneixement de l'essència de l'art), una idea de la tradició com a repertori, que es posa a completa disposició de l'artista. A la pretensió de *grand récit* unificador, i al qual se subordina qualsevol manifestació artística, Danto hi oposa el que s'ha definit com a pluralisme artístic, això és,

¹¹⁹ DANTO, A., *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1965.

una proliferació divergent de tendències, estètiques i concepcions artístiques irreductibles les unes a les altres i no subsumibles en una sola història no contradictòria. En aquest sentit, i com hem dit abans respecte de la història, la ‘fi de l’art’ no significa tant la renúncia a seguir produint obra sinó la problematització d’una concepció determinada, històrica i, en última instància, ideològica de l’art.

En tots tres casos, el que hi ha en joc és la proposta d’una figura de totalitat que inclou la consciència de la impossibilitat de seguir postulant figures no problemàtiques de totalitat. Entesa com un acte de parla totalitzador, la ‘mort de la història’, la ‘precessió dels simulacres’, la ‘fi de l’art’ i, més generalment, el ‘gir lingüístic’ funcionen com a metanarratives tant com ho poden fer aquelles afirmacions que sostenen una fe en el progrés històric o en l’emancipació per mitjà del mercat de lliure intercanvi. En aquest sentit, la pregunta per l’experiència i per la formació demanen una actualització. Com hem vist en un punt anterior, la tradició de l’hermenèutica dialèctica de l’experiència insisteix en la relació dialèctica que un episodi, una *vivència*, una *part* estableix amb el tot per tal de poder constituir-se com a part rellevant. La possibilitat de fer experiència passa, doncs, per retallar l’esdevenir contra un horitzó de sentit mínimament estable i consensuat. És en relació a la sedimentació i la imbricació del conjunt d’experiències que fa un individu d’on resulta, d’acord amb aquesta perspectiva, tota identitat. Si prenem totes aquestes figures (metàfores) totalitzadores –no només la del simulacre, la mort dels metarrelats i la fi de l’art, sinó

també la del món com a sistema tancat i subjecte a l'entropia, la de l'espectacle o la de la paranoia, per citar-ne algunes- s'imposa el problema de la possibilitat de dur a terme aquest procés. En la mesura que es tracten de figures de totalitat fragmentades, ideològiques o màximament abstractes, fins a quin punt podem seguir parlant d'una mena d'experiència significativa, i d'un encadenament d'aquesta experiència, que resulti en una identitat mínimament coherent? Alhora, si aquestes totalitats es caracteritzen precisament perquè impossibiliten tota experiència, ¿quina mena d'identitat, o d'identitats, en resulten? I ¿què ha de fer la novel·la si vol seguir fent-los justícia?

3.

METAFICCIO I EXPERIÈNCIA

La reforma de la consciència consisteix enterament a fer que el món sigui conscient de la seva consciència, a despertar-lo del seu somni de sí mateix, a explicar-li les seves pròpies accions

K. Marx, *Escrits de joventut*

‘Oh God comma I abhor self-consciousness’

JOHN BARTH

3.1. Figures de l'autoconsciència

La pregunta per la mena d'experiència que produeix, o que es narra, en un relat metaficcional, a banda de demanar-nos una exploració del que entenem per 'relat metaficcional', estructura un camp de preguntes en relació a tres eixos principals: d'una banda, i per mitjà de la negació d'aquesta mateixa possibilitat, designa una mena particular d'experiència, que inclou, com veurem, una *experiència* de l'escriptura que esdevé, sovint, una experiència de la sobredeterminació d'un llenguatge que fa fracassar tota empresa referencial. Aquest primer eix introduirà, de manera sistemàtica, els processos de la representació en la representació mateixa. En segon lloc, aquesta tematització problemàtica de l'experiència de producció de l'obra orienta els seus interessos cap a la naturalesa *mediada* de

l'escriptura, tenint en compte, a més, la dimensió ideològica i convencional d'aquesta mediació, contra la qual l'obra metaficcional es capgira. Finalment, en aquest capgirar-se cap a la naturalesa codificada de la representació, la literatura metaficcional dels anys seixanta inclourà la pregutna per *l'experiència de la lectura*, tant pel que fa als protocols associats a un horitzó històric determinat com per l'atac a la convencionalitat de certes expectatives, també històriques, del que se suposa que ha d'oferir un text determinat si vol circular en un camp literari determinat.

Entre 1955 i 1957 s'escriuen tres textos que resultaran fonamentals per a definir el nou sistema de coordenades en què prendran forma totes aquestes qüestions: William Gaddis publica una novel·la monumental sobre la falsificació artística; aquest mateix any, Muriel Spark acaba la redacció de *The Comforters*, una novel·la metaficcional que explica la història d'una novel·lista esquizofrènica i que tracta explícitament sobre el procés d'escriptura i la mena de mons –i de veritats– que genera. La novel·la d'Spark no es publicarà fins dos anys més tard, el 1957, l'any en què Alain Robbe-Grillet acaba el primer dels textos que compondran el volum de 1963, *Pour un nouveau roman*, on proposa un programa substractiu d'escriptura: l'obra és el signe que apunta negativament a tot allò que, com a representació, *ja no pot fer*, és a dir, la convocatòria *in absentia* dels recursos, les textures, les estructuracions i els efectes que *ja no pot fer servir*.

Amb Robbe-Grillet, com veurem, no només es proposa, en el camp francès, la impossibilitat d'una escriptura in-conscient (que no es faci càrrec del que significa escriure en el moment present i que, per tant, no sigui una intervenció, un comentari o una revisió crítica de la literatura anterior) sinó que, a més, s'inaugura el camp del que anomenarem, més endavant, literatura *procedimental*. Gaddis, Spark i Robbe-Grillet caracteritzen els tres pols fonamentals del gènere –la tendència, la pulsio, la forma novel·lesca– que coneixem com a metaficció postmoderna i que desplega el seu moment àlgid al llarg de tota la dècada dels seixanta i fins ben entrats els setanta. Amb Spark, es funda tant l'autorreflexivitat del text –que es pren a sí mateix, als seus problemes compositius i al procés d'escriptura com a tema de la representació –com, també, el motiu estructural de la *mise-en-abime*, en un sentit que el separa decisivament de la seva pràctica moderna: a Spark, l'element patològic que dona lloc a la novel·la –les veus que sent la narradora-novel·lista– donen lloc a un qüestionament ontològic, on la diferència entre el món ficcional verbal i l'empíric, que se suposa 'fora' o 'més enllà' de la representació es torna impossible d'escatir. Amb Gaddis, aquest mateix gir autorreflexiu pren la forma d'una transformació ontològica. *The Recognitions* planteja el problema de la imitació en un món on l'original, sigui artístic o subjectiu, s'ha dissolt en l'aire, per dir-ho amb Marx, i on assistim a un lliscament de còpies en uns termes que avancen les formulacions postestructuralistes de Jacques Derrida, Gilles Deleuze i Jean Baudrillard. Amb Robbe-Grillet, finalment, l'escriptura es planteja com un acte radical de lectura de la tradició precedent, com una

reflexió sobre el *procediment* de creació d'obra –cap a on es desplaça el moment 'creatiu' de l'escriptura literària– i que es proposa, per tant, com un objecte la lectura del qual passa, primer, pel reconeixement del seu estatut objectual i, després, per la reformulació de pràctiques i protocols lectors associats amb la tradició que es vol deixar enrere. Robbe-Grillet, doncs, obre la literatura metaficcional, a més, cap a la pregunta per les experiències de lectura que proposa i que treballa per produir.

La primera novel·la de Muriel Spark, *The Comforters* (1957), situa, al centre de la narració, una forma ben particular d'autoconsciència: Caroline Rose, protagonista de la novel·la, sospita que és un personatge dins d'una novel·la *in progress*. Tancada al seu apartament minúscul de Londres, després del fracàs d'un recés espiritual, Caroline comença a sentir un 'cor de veus' que li arriben precedides del teclieg d'una màquina d'escriure. Aquesta mateixa màquina, immediatament després de la descoberta, passa a transcriure, primer, els pensaments de Rose per acabar anticipant-ne el futur. La postulació –la descoberta– d'aquest Autor de la Novel·la de Caroline implicarà, primer, un joc d'equivalències iròniques entre aquest Autor invisible –el que anomena 'The Typing Ghost'- i Déu¹; després, en la presa de consciència d'algunes de les implicacions d'aquesta descoberta, fins al punt de provar de contradir l'estructura de la novel·la: 'I intend to stand aside and see if the novel has any real

¹ Cosa que atorga a la novel·la, tal com observa Imhof, una finalitat didàctica, d'intenció cristiana. *Vid.* IMHOF, p. 83 i ss.

form apart from this artificial plot”². La novel·la d’Spark pren, al llarg de la primera part, la forma de la lluita d’un personatge per no veure’s absorbit per una trama grotesca, quasi-paròdica, en la qual apareixen Misses Negres, bruixes, rituals satànics, bigàmia, xantatge, una mort i un miracle. Aquest és el primer gir autoconscient de la novel·la: la que la planteja en termes d’escriptura novel·lesca i presenta les realitats que, presumptament, descriu en termes de gènere literari, de tema i de motiu. Des de la descoberta del ‘Typing Ghost’, Caroline funcionarà com a lectora crítica del text d’Spark, comentant allò que li passa a nivell diegètic com si ocupés la posició d’un lector (extradiegètic). Mentre condueix amb Laurence, el seu enamorat, cap a Sussex, Caroline observa el següent:

From my point of view, it’s clear that you are getting these ideas into your head through the influence of a novelist who is contriving some phoney plot. I can see clearly that your mind is working under the pressure of someone else’s necessity, and under the suggestive power of some irresponsible writer you are allowing yourself to become an amateur sleuth in a cheap mystery piece³.

A la pregunta de Laurence per com sap que la trama és impostada (*phoney*), Caroline respon recordant al seu amant que el seu estudi sobre les ‘formes de la novel·la moderna’ li ha permès conèixer alguns dels ‘trucs tècnics’, observa que les seves vides estan prenent la forma d’una ‘slick plot’ i acaba per qüestionar-ne directament la versemblança:

² SPARK, M.; *The Comforters*, Londres, Virago, 2009 (1957), p. 117.

³ SPARK, M.; op. cit. p. 92.

Is it likely that your grandmother is a gangster? (...) She's an implausible character, don't you see?⁴.

Caroline, doncs, funciona tant com a lector crític de la seva pròpia vida-novel·la, com, al seu torn, la instància que desestabilitza l'estatut ontològic del text. Al capdavant, la novel·la juga a oferir explicacions 'naturals' –des del deliri a qualsevol opció religiosa menor i, per tant, suspecta de produir una visió errònia, mistificada; en tots dos casos, s'obre la possibilitat d'una correcció, sigui per mitjà de la teràpia o del retorn a una fe recta –que funcionen com a sutures d'aquesta irrupció del sobrenatural de què parla Caroline. Ara bé, el *Typing Ghost* de Caroline no només hi apareix referit indirectament, sinó que, en alguns –pocs- passatges, s'hi transcriu el seu discurs directe; justament, en els moments en què aquest autor invisible *comenta* la seva pròpia obra, posant en evidència que es tracta d'una obra:

At this point in the narrative, it might be as well to state that the characters in this novel are all fictitious, and do not refer to any living persons whatsoever⁵.

Tot i que immediatament s'atribueixen aquestes paraules al Fantasma de Caroline, la homologia que s'estableix entre la novel·la que llegim i la novel·la que s'està escrivint fan, d'aquesta frase d'Spark, el que serà el gest típicament característic del narrador autoconscient de la novel·la metaficcional postmoderna, això és, aquella mena de narrador que, comentant el propi text, el revela com a text i, en virtut d'aquesta delació deliberada, posa en suspens la

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* P. 59.

‘suspensió de la incredulitat’ que promou un narrador no-autorreflexiu. La naturalesa de ‘narrador autoconscient i autorreflexiu’ de Caroline s’accentua quan, al final de la novel·la, es desfà qualsevol ambigüitat sobre l’origen de les veus i del ‘Typing Ghost’: sabem, gràcies a la observació sobre el destí final d’una carta, que Caroline és l’Autora que ha estat escrivint la novel·la *al llarg* de la novel·la.

Caroline, doncs, es revela doblement com a creadora i com a personatge, cosa que desestabilitza una lectura de la novel·la que la pensi en termes d’una afirmació existencialista de la llibertat del personatge. La resistència inicial de Caroline sembla, més aviat, la forma d’una ingenuïtat de tradició realista, que sostindria la il·lusió que el personatge és alguna cosa al marge dels designis de l’autor – això és, que posseeix alguna mena d’identitat que li permet ‘escapar-se’, ‘sorprendre’ o ‘contradir’ l’autor. La revelació de Caroline com a autora de la seva pròpia novel·la suposa l’afirmació de la dimensió verbal, lingüística, textual de la realitat de la novel·la. Potser el més important d’aquest plegament final, però, sigui la dimensió *neuròtica* del personatge en la seva presa de consciència d’aquesta seva naturalesa textual. Ben lluny d’una reacció terribilista o angoixada, Ann Dobie apunta a la capacitat *recomfortadora* de les intrusions del sobrenatural en les novel·les d’Spark, no només a *The Comforters*, per a tot aquell personatge que és capaç d’acceptar-les ‘com allò que són’, és a dir, que, d’alguna manera, n’accepten la naturalesa epifànica⁶. En aquest sentit, doncs, la intrusió del sobrenatural en les novel·les de

⁶ DOBIE, op. cit. p. 23.

Spark funciona com una ampliació del marc de l'experiència que resulta, al seu torn, en un aprofundiment en el coneixement que el personatge té, o fa, del món. En aquest sentit, Dobie pot parlar de la definició d'una idea de món i de subjecte com a finalitat de l'obra d'Spark; més concretament, d'autor i de món, tot i que, quan parla d'autor, llegeix Caroline com a transposició autorial d'Spark: 'that is exactly what each of her novels attempts to do: to define the author and the world in which she finds herself'. Aquesta proposta de la tasca de la novel·la com la d'una definició del món i del subjecte pren la forma d'una reivindicació forta de la literatura com a objecte de la literatura per part d'un personatge que és conscient de la seva existència textual –i que, per tant, *textualitza* la realitat que l'envolta⁷. En aquest gir textualitzador, resulta especialment significatiu el fet que Spark tingui a Caroline ocupada en l'escriptura d'una obra crítica dedicada a la 'forma de la novel·la moderna', amb una dificultat particular quan es tracta del realisme: el nucli epifànic de la descoberta de Caroline té a veure amb una modificació substancial de la relació que el subjecte –i, òbviament, l'autor –manté amb el món que percep com 'al seu davant', objecte del coneixement i de la representació. Si aquesta modificació resulta o no, parla o no, d'un

⁷ Un gest que, en la tradició hispànica es troba en obres *El amigo manso* (1882), de Pérez Galdós, on un narrador, figura textual de l'autor, entaula una conversa pirandelliana amb un dels seus personatges, i a *Niebla*, de Miguel de Unamuno, escrita l'1907 i publicada el 1914, on Augusto, el personatge principal d'aquesta 'nívola' es fa conscient de la seva naturalesa textual gràcies a una visita d'Unamuno mateix, convertit en personatge de la seva pròpia novel·la, que li fa saber que no pot suïcidar-se, cosa que origina una extensa disquisició metafísica sobre les relacions entre creador i creació que avancen diverses de les qüestions que la metaficció dels anys seixanta reprendrà.

accident autobiogràfic és més aviat irrellevant pel que fa les conseqüències de l'acte. El que és substancial de la primera novel·la d'Spark per al tema que ens ocupa és que la possibilitat de coneixement –de qualsevol coneixement- es fa gràcies a la mostració del text com a text, de la novel·la com a novel·la, de l'escriptura com a activitat, i no només com a resultat, cosa que permet a Spark invertir la relació entre una relació esquizofrènica amb la realitat i una de, diguem-ne, saludable. És gràcies al reconeixement de l'existència del Typing Ghost i de la relació que hi manté que Caroline, per dir-ho d'alguna manera, millora; les veus no són el signe d'un deliri, sinó l'alliberament del deliri⁸.

La novel·la com a gènere autoconscient

No sembla exagerat afirmar que la metaficció s'imposa com la forma predominant de la literatura experimental nord-americana de la postguerra i com la seva figura més reeixida. Si, com deia William Burroughs, parlem de literatura experimental per a referir-nos a un experiment que ha fracassat, la consolidació crítica de la categoria 'metaficció' sembla indicar justament el contrari: que el conjunt d'obres metaficcional que apareixen entre 1957 i 1975 assoleixen un equilibri productiu entre l'afany de renovació i la incorporació crítica de la tradició precedent. La literatura metaficcional postmoderna

⁸ No deixa de ser interessant que Spark construeixi aquesta primera novel·la a partir de la desfeta de vincles, de xarxes, de sortides de sí de totes les coses. Ni la religió ni la raça semblen servir a la protagonista per a fundar cap mena de comunitat. BOLD, op cit., pàg. 38.

apareix en un context d'interrogació crítica de tota la mena de discursos associats, o bé a una forma determinada de poder, o bé a una convenció o un conjunt de convencions que ja no semblen capaços de fer justícia a una experiència particular. 'Insisto en desconfiar de la causalidad', escriu Julio Cortázar el 1969, 'esa fachada de un establishment ontológico que se obstina en mantener cerradas las puertas de las más vertiginosas aventuras humanas'⁹. Però no només la causalitat, sinó, també, la psicologia dels personatges (la presència d'una identitat coherent, la persistència de la seva singularitat, etc.), el respecte al principi de versemblança, la convicció de l'existència d'un món que es pot traslladar, amb major o menor dificultat, a la representació literària, l'unitat d'un espai en el qual es desplega una acció amb sentit, l'emplaçament en un temps pensat en termes cronològics; en fi, tot el que compon la 'gramàtica realista'. Tal com observa Robbe-Grillet, aquesta gramàtica està al servei de la il·lusió d'un món que existeix al marge, i amb anterioritat, a la seva representació:

Tous les éléments techniques du récit –emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers un fin, etc.–, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente¹⁰.

⁹ CORTÁZAR, J.; *Último Round*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, p. 22

¹⁰ ROBBE-GRILLET, A.; *Pour un nouveau roman*, op. cit. P. 37 [*Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1965; p. 42.]

La metaficció desidealitza la literatura realista en un acte de crítica quasi-materialista que la presenta com una estètica que fa passar una sèrie de trets convencionalitzats per una gramàtica capaç d'expressar tot l'espectre possible d'experiències del real. D'una banda, doncs, la metaficció suposa l'existència d'un espai de l'experiència que desborda l'abast mimètic del paradigma realista (cosa que obre la possibilitat d'una lectura de la literatura metaficcional com a ampliació d'aquest mateix paradigma); de l'altra, una naturalesa singular d'aquest espai que exigeix un canvi de paradigma (cosa que en planteja una lectura com a superació del paradigma anterior). En tots dos casos, la metaficció es pensa com una forma literària que respon a una experiència cancel·ladora de la tradició anterior; dit d'una altra manera, com una pèrdua d'innocència narrativa. En aquest sentit, l'experiència, entesa com a contraconcepte de la innocència, participa de l'autocomprensió del discurs metaficcional, que es planteja com a forma 'experimentada' del realisme. L'obra metaficcional es constitueix com l'efecte d'una causa que només podem assolir per mitjà de l'obra; aquesta causa pren la forma d'una arribada al saber –o, si es vol, d'una caiguda: des de l'espai de credulitat ingènua que sostenia la cosmovisió realista i modernista, al d'una incredulitat hiperconscient del lloc que ocupa respecte de la tradició anterior, d'una banda, i de l'epistemologia que el precedeix, de l'altra. Per això hem parlat, al capítol anterior, de la naturalesa *esdevenimental* del gir lingüístic. La literatura metaficcional és una estètica autoconscient de la caiguda.

Precisament per aquest caràcter autoconscient, la metaficció denuncia les pretensions realistes des de la reivindicació de la seva incapacitat d'expressar formes d'experiència que no només reclamen un mateix estatut de 'realitat' sinó que en són profundament més representatives. Entre elles, la de la condició fabuladora de l'ésser-almón de l'individu. Entès com a *homo fabulator*, l'home no pot acceptar com a representació vàlida de la seva existència aquella que no es faci càrrec de l'activitat entramadora en la qual es negocia el sentit del que es fa, del que es viu; en definitiva, de la pròpia experiència. En aquest sentit, la metaficció, com dèiem, es veu obligada a presentar tota experiència, en primer lloc, com a experiència d'escriptura, on la noció d'escriptura s'amplia a gairebé totes les activitats pròpiament humanes. Des d'aquest punt de vista, la tendència crítica que, com a resposta a la consideració de la metaficció com a fenomen típicament postmodern, empelta aquest 'gir autoconscient' en la tradició modernista perd de vista l'extensió ontològica de la metaficció postmoderna¹¹.

Segons l'influent argument de Brian McHale, la literatura postmodernista es caracteritza per un canvi de dominant, que passaria de l'epistemològic, típicament modernista, a l'ontològic. Aquest canvi, segons McHale, no es produeix tant en forma de ruptura com de saturació d'un mateix camp de preguntes i d'exploracions; dit d'una altra manera, si s'empenyen els qüestionaments epistemològics modernistes (posem per cas, d'un

¹¹ Vid. BRADBURY I MCFARLANE: 'The Introverted Novel', dins de *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin. P. 394-415.

Joyce o d'un Faulkner) s'arriba, per mitjà del que descriu com a *flipping*, a una postulació ontològica. Aquesta 'commutació' és, segons el teòric nord-americà, reversible i no constitueix tant una categoria històrica com un 'moment', detectable en una mateixa obra, o en obres diverses d'un mateix autor. Així, el capítol tretzè d'*Absalom, absalom!*, de Faulkner, seria un exemple d'aquesta commutació d'una premissa epistemològica en una postulació ontològica, això és, més que explorar les possibilitats i limitacions epistemològiques –de la representació, del llenguatge, de la raó, etc.–, la literatura postmoderna refereix el món a partir de l'acceptació de la naturalesa generativa del llenguatge i de la producció de mons textuais, no subjectes a la re-presentació del món efectiu, sinó, més aviat, a la pregunta per la naturalesa d'aquest món, d'un món, del que es pot ser i fer en cadascun d'aquests mons, d'allò que constitueix un món¹².

McHale inscriu, així, la seva teoria de la literatura postmoderna en el marc de la Teoria dels Mons Possibles; més concretament, en l'aproximació ontològica de Cesare Segre, Lubomir Dolezel, Thomas Pavel i Félix Martínez Bonati, que conceben la obra literària com a fundació d'un món la naturalesa del qual proven de descriure¹³. Dolezel, concretament, oposa la seva 'semàntica constructivista' dels

¹² '(...) the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls 'post-cognitive': 'which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?'. MCHALE, B.; *Postmodernist Fiction*, New York i Londres, Methuen, p. 10.

¹³ Vid. SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985. DOLEZEL, 'Mimesis and Possible Worlds', *Poetics Today*, 9:3, 1988, pàgs. 475-496. Cfr. 'Mimesis y mundos posibles', Garrido Domínguez, A. (ed.) *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1997.

mons possibles a les tradicions mimètica i pseudomimètica, entenen que l'existència de múltiples mons possibles suposa una desjerarquització de les relacions que mantenen entre ells i, per tant, invalida la noció d'un món que subordini la resta com a meres representacions¹⁴. Ressona, aquí, l'estratificació virtualment infinita de Melville i Gaddis, que funciona com una instància desjerarquitzadora, amb l'afegitó que, d'acord amb Dolezel, la validesa –la *veritat*, si es vol– d'aquests mons fictivals no depèn d'una adequació a una referència externa sinó de la seva coherència interna¹⁵. Aquest èmfasi en la coherència interna remet a la noció wittgensteniana dels jocs de llenguatge que hem mencionat al final del capítol anterior, on la noció mateixa de veritat depèn no d'un referent extern sinó de l'adequació a un conjunt de normes i de lleis reguladors d'un marc determinat. En la mesura que es conceben com a producte de l'activitat textual, i que la coherència dels mons literaris és una qüestió estrictament interna, Dolezel pot reclamar, doncs, una autonomia completa dels mons fictivals respecte del món actual, cosa que explica que els mons fictivals puguin entrar-hi en contradicció, o funcionar d'acord amb lògiques i lleis inexistents en l'actual. Ara bé, aquesta autonomia *formal* no suposa una autonomia *semàntica*. Tal com exposa Ricoeur en la seva relectura de la *mimesi* aristotèlica, el text funciona com a

¹⁴ DOLEZEL, op. cit. , págs. 69-94.

¹⁵ En aquest punt, Dolezel es distancia de Martínez Bonati, per al qual és possible assignar un valor de veritat a les afirmacions del narrador pel fet que refereixen a un món produït per la seva activitat enunciativa, cosa que pressuposaria l'existència d'un món d'acord amb el qual es poden validar aquestes afirmacions. Dolezel entén, en canvi, que aquest món és el producte del conjunt total de les afirmacions del narrador. *Vid.* Martínez Bonati, 'The Act of Writing Fiction', *New Literary History*, 11, 3, 1978, p. 59

mediador entre el lector i el món. La immanència del text només es pot defensar a nivell dels codis que el produeixen, en relació amb els quals, com observa Dolezel, es decideix la coherència o la incoherència del món ficcional. Ara bé, a nivell semàntic, el text recolza en un saber sobre el món, en unes convencions literàries determinades i, en última instància, en un horitzó històric tal com el conceben H.R. Jauss i H.G. Gadamer. Segons Ricoeur, la intel·ligibilitat del text, encara que es fundi un món la lògica del qual s'oposa completament a la lògica del món actual, depèn de la capacitat del lector de detectar aquesta diferència fonamental. De fet, és *precisament* gràcies a la capacitat de detectar aquesta discordància – aquesta profunda autonomia que el text reclama per a sí mateix – que pot posar en moviment el seu contingut semàntic¹⁶. És des d'aquesta concepció de mediació que hem d'entendre la proposta de McHale.

McHale pretén distingir entre obres metaficcionalistes modernistes i postmodernistes, on les primeres estan al servei de desestabilitzar consensos epistemològics i convencions estètiques associades (posem per cas, *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne) i on les segones es posen al servei de la producció autoconscient de mons possibles, reveladors de la seva naturalesa textual, artificial i deliberada, i des de la qual qüestionen els fonaments ontològics de la realitat del que, amb Berger i Luckmann, podem anomenar de la vida quotidiana. Tant en la metaficció modernista com en la postmodernista apareix, com una de les preocupacions dominants, la qüestió de la honestat.

¹⁶ RICOEUR, P. *Temps et récit* (3 vols.), Paris, Seuil, 1983-85.

Concepte particularment complex en el context de l'obra literària, la honestedat hi és representat com un efecte textual, que depèn de condicions històriques de recepció, és a dir, entre d'altres factors, de l'estat de salut –d'automatització o desautomatització– d'una convenció determinada¹⁷. En la mesura que una de les estratègies estranyadores principals consisteix a introduir, en la representació, els mecanismes que la sostenen i la fan possibles, la *desautomatització* funciona, molt sovint, com insistirà Robert Alter, en oposició al realisme, és a dir, per tal d'assenyalar la naturalesa convencional de la representació i, per tant, d'apuntar a tot el que s'interposa entre la realitat i el text. De manera similar al funcionament de l'efecte de realitat, tal com el formula Roland Barthes, la honestedat treballa entre dos pols principals: o bé el de l'efecte d'una absència completa d'artifici (l'autor, confós amb el narrador, s'expressa sense intermediaris ni intermediacions, prou inconscient d'estar escrivint com per eliminar, de l'obra, tota temptació artificiosa, sigui aquesta

¹⁷ Utilitzem aquí a un dels conceptes fonamentals del Formalisme Rus, el de *desautomatització* que, tal com Victor Shklovski proposa en el seu article-manifest de 1917, 'L'art com a artífici', és el tret característic de l'activitat artística. Recolzant-se en les anàlisis que sostenen que la percepció tendeix a l'economia i que, per tant, un cop hem percebut un mateix objecte o una mateixa configuració d'elements prou vegades com per consolidar-ne una imatge mental, deixem de 'veure' per passar a 'reconèixer', en aquest element, la imatge que ens n'hem format. Shklovski considera aquest reconeixement una forma d'atròfia *contra la qual* treballa la representació artística. Aquest treball és el que Shklovski anomena 'procediments particulars', és a dir, estratègies d'*estranyament* la finalitat de les quals és dificultar la percepció per tal d'evitar el reconeixement i oferir una sensació de l'objecte 'com a visió'. Un d'aquests procediments particulars és, justament, el que organitza Lawrence Sterne al *Tristram Shandy* i que els formalistes consideren obra paradigmàtica d'aquest gest *estranyador*, això és, el del 'desvetllament conscient dels procediments constructius'. Vid. SHKLOVSKI, V., 'El arte como artificio', a Todorov, T. (ed.) *Teoría de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, (1980).

temptació un excés d'elaboració verbal, com la possibilitat en el cas, per exemple, de l'autobiografia, de 'presentar amb una finalitat' que no sigui la de la fidelitat a l'original); o bé, en l'altre extrem, la de la mostració de tots els procediments i les operacions per les quals es produeix l'artifici.

En el segon cas, la mostració busca un efecte d'honestedat a partir de l'acceptació de la impossibilitat de sostroure la literatura a l'artifici: la literatura, com sosté Shklovski, *és* artífici. En la mesura que la concepció formalista de la representació insisteix en la naturalesa *convencional* de l'efecte de realitat, permet una obertura cap a la consideració de qualsevol tret relatiu a la representació literària que pugui repetir-se prou com per codificar-se, això és, com per automatitzar-se. En aquest sentit, la noció mateixa de realisme, entès tant com a gènere com, també, com a paradigma estètic, demana la seva resposta desautomatitzadora. Darío Villanueva, en el seu estudi sobre les teories del realisme, descriu el pas entre el que anomena el 'realisme genètic' i el 'realisme formal' en termes que sostenen una lectura del segon com a *desautomatitzador* de certs elements del primer¹⁸. Al seu torn, Villanueva apunta a la consciència que els principals teòrics del realisme genètic demostren de la condició d'artifici de les obres que analitzen. La insistència de Champfleury en la 'sinceritat', que sosté la divisió que proposa entre artistes 'sinceristes' i 'formistes', fixa el pilar principal de la retòrica realista, que es mantindrà, d'acord amb Murray H. Abrams, fins a l'era

¹⁸ VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

victoriana¹⁹. La caracterització que els germans Goncourt proposen de *Germinie Lacerteaux* com a ‘roman vrai’ afegeix una segona oposició a la mena de ‘roman faux’ que recolza en la imaginació i no pas en la observació i, per tant, situa el món com a objecte del qual la representació ha d’obtenir la seva forma²⁰. Ara bé, com observa Geroges Becker, ‘the ideal realist lies to come as close as possible to observed experience’²¹. En aquest sentit, la mediació realista –aquesta mena de mentida necessària- s’imposa ja com a forma paradoxal de sinceritat, susceptible d’automatitzar-se, cosa que, com veurem, demanarà la seva assumpció i la seva explicitació com a estratègia de manteniment d’aquesta mateixa sinceritat. Des d’aquest punt de vista, l’únic que pot fer l’autor ‘honest’ és limitar l’abast de la il·lusió invisibilitzadora –romàntica- d’aquest artifici. D’aquesta manera, travessant ‘cap endins’ l’espessor verbal, el text autoconscient o metaficcional produeix un efecte d’honestedat a partir de la denúncia de la literatura no autoconscient com a enganyosa. La qüestió de la honestedat, per tant, està íntimament vinculada a la de la legitimitat: si la desaparició de l’activitat artificiosa és percebuda com la clau d’un engany, la mena de literatura que no s’autodelata cau, o es fa caure, en un descrèdit epistemològic.

Fins a cert punt, els termes en què es formula aquest descrèdit es remunten a l’acusació que Plató llança a la poesia; concretament, a la

¹⁹ VILLANUEVA, op. cit. p. 35. Per a la observació d’Abrams, *vid. ABRAMS, M.H., El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975, p. 564.

²⁰ DE GONCOURT, E. I. J., *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 2007.

²¹ BECKER, G. J. (comp.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, 1963, pàg. 32.

convicció que la poesia, d'una banda, suposa el rapte del poeta i que, de l'altra, produeix una experiència de sortida-de-sí que no garanteix una major capacitat cognoscitiva sinó més aviat al contrari: implica una cessió de sí allà on el sí ha de romandre més preparat. La inspiració, o el furor poètic, segons Plató, suposa 'un modo precientífico de designar un estado singular de la mente (...) en la que el creador parece producirse como al dictado, como un elemento de mediación entre una fuerza de orden superior –que es portadora de la palabra poética (*aoidé*) y del argumento (*mythos*) y el público que, a través del poeta, la recibe'²². En el cas de la metaficció, com veurem quan n'analitzem la relació amb certs discursos crítics sobre la qüestió de la ideologia, estableix una desconfiança anàloga respecte del realisme, com a forma inductora d'una pèrdua o relaxament de la lucidesa crítica, i la ideologia i els discursos hegemònics com a inductors del rapte, essent la forma mateixa de l'obra realista una forma de paraula *sota sospita*. De la mateixa manera que la poesia, la literatura ingènuament realista suscita en el lector una forma particular de pèrdua de sí. Aquesta pèrdua de sí és una desfeta de la raó, i la raó, segons el filòsof, és l'única eina capaç d'arribar a un coneixement fundador de la República Ideal. La mena de suspensió de la incredulitat de què parla Coleridge, filtrada, naturalment, per la relegitimació de l'experiència poètica que opera la *Poètica* d'Aristòtil, sembla ser, no obstant, la versió moderna d'aquesta captura platònica. Si bé ha sostingut, durant segles, la bastida ontològica

²² BOBES NAVES, M^a et al. *Historia de la teoría literaria*, 2. Vols. Madrid, Gredos, 1995; p.65.

pròpia del discurs ficcional, la suspensió de la incredulitat es percebrà, al tombant de segle, com un problema que la novel·la ha de mantenir i, alhora, transcendir.

Davant d'aquesta qüestió, Flann O'Brien, més que d'honestedat, parlarà de novel·la satisfactòria. A *At-Swim Two Birds* (1939), la novel·la de Flann O'Brien, l'estudiant anònim del University College of Dublin, narrador principal de la novel·la, expressa la seva convicció que

a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity. It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich. Each should be allowed a private life, self-determination and a decent standard of living. This would make for self-respect, contentment and better service. It would be incorrect to say that it would lead to chaos. Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable exiting puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before –usually said much better²³.

El caràcter postmodern *avant la lettre* de la poètica que proposa l'estudiant d'O'Brien justifica l'extensió de la cita, sobretot perquè apunta a tres elements fonamentals de la novel·la metaficcional: el primer, perquè imposa un llindar d'exigència a la novel·la contemporània, per sota del qual una novel·la haurà de considerar-se, entenem, insatisfactòria; en segon lloc, perquè aquest llindar comença

²³ O'BRIEN, F. 'At-Swim Two Birds', dins de *Complete Novels*, Everyman's Library, 2007; p. 21

amb l'autoconsciència: la novel·la ha de ser una 'farsa auto-evident', això és, una representació que s'autodelati com a representació *per tal de poder seguir funcionant com a representació*. Aquesta última idea es troba implícita en el fet que la poètica que planteja l'estudiant del UDC no planteja una superació de l'escriptura novel·lesca ni tampoc la creació d'un marge a-novel·lesc o antinovel·lesc; si el que hi ha en joc és la subsistència de la novel·la, ho és en la mesura que aquesta segueixi essent capaç de dir alguna cosa sobre la realitat en què es produeix. Ara bé, tal com sembla desprendre's del text d'O'Brien, aquesta capacitat representativa només es pot mantenir si s'estableix una relació amb la tradició que no prengui la forma d'una autocancel·lació hegeliana. Enlloc d'una autosuperació dialèctica de les formes, la relació amb la tradició que planteja O'Brien es formula en termes de repertori, en un sentit que avança moltes de les tesis que sostindran el pluralisme d'Arthur Danto. La novel·la d'O'Brien no pot relacionar-se amb la tradició com ho han fet la resta de novel·les respecte de les obres que les han precedit, sigui en termes reverencials o revolucionaris. En cas que ho faci, el novel·lista corre el perill de repetir-se sense saber que es repeteix, dir el mateix que ja s'ha dit, i que s'ha dit molt millor (*usually said much better*). Enlloc d'això, O'Brien restringeix la creació als casos en què l'autor no trobi un model adequat 'a suitable existing puppet'.

La novel·la 'satisfactòria' d'O'Brien treballa, per tant, a partir de la imposició de dues distàncies: de la novel·la respecte el món, que ja no s'hi convoca com a tal, sinó a partir del repertori de les

representacions anteriors- i de la novel·la respecte de les pròpies ambicions representatives, que cauen sota el signe d'una frase que només es pot redimir en la mesura que s'autoassenyala a sí mateixa com a farsa. Aquestes dues distàncies permeten al lector regular a plaer la tercera –aquesta ‘suspensió momentània de la incredulitat’ de què parla Coleridge que, en la novel·la metaficcional dels anys seixanta, esdevindrà un problema estructural. Robert Alter l'encerta a denunciar la validesa enganyosa de la formulació de l'estudiant d'O'Brien; d'una banda, perquè, davant d'obres com *Lolita* o *Pale Fire* de Nabokov l'utilització d'una paraula com ‘farsa’ resulta crua i menyspreadora com a sinònim d'artifici o d'artilugi imaginatiu²⁴; de l'altra, perquè, segons Alter, aquesta ‘autoevidència’ que demana l'estudiant no ha de ser plana, sinó habilidosament introduïda, com un substrat tossut que s'introdueix progressivament al món ficcional. Al marge del caràcter programàtic de les observacions del crític anglès, Alter l'encerta a apuntar que la relació que el text metaficcional dels seixanta estableix amb el lector funciona a la inversa de la proposta d'O'Brien: com veurem en una secció posterior, la novel·la metaficcional no cedeix la regulació de la credulitat al lector, sinó que s'ocupa obsessivament de microgestionar-la, mantenint-lo allunyat de qualsevol temptació de relaxament o d'oblit de la naturalesa textual del món que se li desplega al davant.

²⁴ ALTER, R.; 'The Self-Conscious moment: reflections on the aftermath of modernism', *TriQuarterly*, 33, primavera 1975; p. 213.

O'Brien organitza *At Swim-Two-Birds* segons el model de la novel·la-dins-de-la-novel·la, en una *mise-en-abyme* especialment complexa. L'estudiant de l'UCD és, com Tristram Shandy o com Philip Quarles, un escriptor, ocupat a escriure en una novel·la sobre un tal Dermot Trellis, també escriptor, al seu torn ocupat en l'escriptura d'una novel·la 'on sin and the wages attaching thereto'. Trellis, en un gest similar al del narrador de 'Las ruinas circulars', de Borges, produeix un home adult (això és, un personatge); mentre dorm, fatigat de la prosa, els seus personatges s'hi rebel·len, dolguts pels rols que els ha assignat, i el sotmeten a les pitjors tortures que són capaços de concebre, per mitjà de l'escriptura d'una novel·la en què Trellis pateix aquests horrors. O'Brien, a més, no es limita a trencar sistemàticament els marcs que situen una realitat –la de l'estudiant, per exemple– d'una altra –la de Dermot Trellis– sinó que, per a fer-ho, convoca tota la tradició literària irlandesa, des d'història mitològica, contes folklòrics i *lais* medievals fins a novel·les de cowboys contemporànies, balades de classe treballadora i novel·les realistes 'tradicionals'²⁵, en el que busca funcionar com a gran novel·la irlandesa.

Com ja s'ha assenyalat respecte de l'obra d'O'Brien, l'estudiant de l'UCD sembla seguir, en la seva construcció abismada, al Philip Quarles d'Aldous Huxley, qui, a *Point Counter Point*, organitza una sèrie de consideracions teòriques sobre la novel·la, entre les quals la

²⁵ Cf. IMHOF, R. *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1986; p. 125.

que versa sobre la introducció d'escriptors en novel·les que organitzen consideracions teòriques sobre la novel·la. Escriu Quarles:

Put a novelist into the novel. He justifies aesthetic generalizations (...) He also justifies experiment. Specimens of his work may illustrate other possible or impossible ways of telling a story (...) But why draw the line at one novelist inside your novel? Why not a second inside his? And a third inside the novel of the second? And so on to infinity, like those advertisements of Quaker Oats where there's a quaker holding a box of oats, on which is a picture of another quaker holding another box of oats, on which etc., etc. At about the tenth remove you might have a novelist telling your story in algebraic symbols or in terms of variations in blood-pressure, pulse, secretion of ductless glands and reaction times²⁶.

La inclusió d'un escriptor dins d'una novel·la justifica, d'acord amb Quarles, les 'generalitzacions estètiques'. A la pràctica, aquesta inclusió funciona en termes similars a la relació que estableix un pròleg programàtic o autoexplicatiu (pensem, per exemple, en els de Henry James, que s'utilitzen com l'espai de desplegament asistemàtic d'una teoria de la novel·la) amb la obra que acompanyen; els primers defineixen el marc conceptual dins del qual, o en relació al qual, l'obra pren forma. Les 'generalitzacions estètiques' de Quarles suposen una forma d'autoconsciència narrativa, en virtut de la qual la novel·la explica els seus propis supòsits i ofereix un principi hermenèutic: la seva interpretació dependrà de l'aplicació i l'acceptació d'aquests principis. Tal com ha estudiat Lucien Dällenbach, aquesta estratègia no és nova. A *Le récit spéculaire*, llista més de vuitanta obres que es despleguen des de l'Antiguitat fins al

²⁶ HUXLEY, A.; *Point Counter Point*, Penguin, Harmondsworth; 1975; p. 298 i ss.

Nouveau Roman i en les quals hi ha en funcionament una o altra forma de *mise en abyme*²⁷. Situat en l'horitzó d'una possible història literària, la persistència, especialment acusada des del Barroc fins ara, de figures abismades sembla recolzar l'argument de Robert Alter que planteja la novel·la com a gènere autoconscient²⁸. Partint de l'estructura de duplicitats de *Don Quixote*, Alter organitza una contra història de la novel·la d'acord amb la qual serien la autorreflexivitat i l'autoconsciència els gestos característics del gènere. Així, Alter analitza *Dom Quixot* com a novel·la fonamental del segle XVII, *Tristram Shandy*, d'Sterne, i *Jacques le fataliste*, de Diderot, com a novel·les paradigmàtiques del XVIII, i les obres de Gide i de Nabokov com a representatives de l'autoconsciència del XX. Des d'aquest punt de vista, l'eclosió de la novel·la realista, paradigmàticament francesa, del segle XIX seria més aviat una interrupció, un 'eclipsi' desautomatitzadora, de l'autoconsciència narrativa, no pas la culminació d'un gènere, al qual només podria seguir-hi una o altra forma de decadència²⁹. Els termes de 'maduresa' del gènere novel·lesc, en oposició al que seria percebut com una 'infància' o una 'joventut' immadures, perpetuen un model biologista llargament desacreditat com a principi historiogràfic.

²⁷ DÄLLENBACH, L.: *Le récit spéculaire*, Éditions du Seuil, 1977 [*El relato especular*, Visor, Madrid, 1991]

²⁸ ALTER, R.: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, London, 1975.

²⁹ Alter parla del realisme del XIX com a culminació d'una tradició que es pot fer retrocedir fins a *La princeses de Clèves* (1678), de Madame de Lafayette, o fins al *Lazarillo de Tormes*.

Metaficció: una babel terminològica

La dificultat de fixar una designació per al conjunt d'obres que s'han acabat fent caure sota la controvertida categoria de 'postmodernistes' sembla una dramatització involuntària d'un dels temes principals de la metaficció: el de l'arbitrarietat de tot sistema classificatori. Es parla d'"antinovel·la", d'"aliteratura", de novel·la intertextual, d'hipertextualitat i de literatura en segon grau³⁰, de 'novel·la introvertida' (*introverted novel*)³¹, de novel·la autorreflexiva (*self-reflective*) i de novel·la autoconscient (*self-conscious*)³². Apareixen, també, els termes amb voluntat crítica, o històrico-crítica, de 'fabulació', de *Black Humour*³³, de 'literatura de l'esgotament' (*Literature of Exhaustion*) i de literatura del reompliment (*Literature of Replenishment*)³⁴, de *récit spéculaire*³⁵, de *self-beggetting novel*³⁶, de *Surfiction*³⁷, de *Superfiction*³⁸ i, el que potser hagi fet més fortuna, de 'metaficció' (*Metafiction*). És William H. Gass qui fixa el neologisme en un text de

³⁰ GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³¹ FLETCHER, J. i BRADBURY, J.; 'The Introverted Novel', a Bradbury i McFarlane, *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

³² HUTCHEON, L.; *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London & New York, Methuen, 1984.

³³ KNICKERBOCKER, C., 'Humor With a Mortal Sting', *The New York Times Book Review*, 1964, KOSTELANETZ, R., 'The American Absurd Novel', *The New York Times Book Review*, 1965 i SCHULTZ, M., *Black Humor Fiction of the Sixties*, Ohio University Press, 1973. Per a una reimpressió dels textos de Knickerbocker i Kostelanez, vid. Davis, D. M. (comp.), *The World of Black Humor*, New York, E.P. Dutton and Co, 1967.

³⁴ BARTH, John; 'The Literature of Exhaustion', *Atlantic*, 1967 [reproduït a *The Friday Book*]

³⁵ DALLENBACH, op. cit.

³⁶ KELLMAN, S.; *The Self-Beggetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980.

³⁷ FEDERMAN, R. *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow, 1981.

³⁸ BELLAMY, J. D. (ed.), *SuperFiction, or The American Story Transformed*, New York, Vintage Books, 1975.

1970, publicat originalment a *The Philosopher-Critic*, titulat ‘Philosophy and the Form of Fiction’. Gass hi proposa una definició de la novel·la metaficcional en analogia amb els metallenguatges que produeixen, per necessitat, els discursos científic i filosòfic:

There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no different in the novel. I don't mean those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction³⁹.

El neologisme de Gass es forma a partir de la preposició grega *meta*, que significa ‘amb, després, entre’ i, també, ‘darrere de’, ‘més enllà de’, ‘enmig de’⁴⁰. El prefix *meta* formava part de la mena d’adverbis que, al mateix temps, podien funcionar com a proposicions; per això, tal com observa Leopoldo Sánchez Torre, el sentit primari de ‘enmig de’ es desplaça en diverses direccions: ‘entre’, ‘darrere de’, ‘a continuació’ i, sobretot, ‘per mitjà de’. Per això, un *metallenguatge* ‘no es un lenguaje *acerca del* (de otro) lenguaje, sino un lenguaje *dentro de, en el interior del* lenguaje y, por tanto, el lenguaje que habla de sí mismo desde sí mismo’⁴¹.

³⁹ GASS, W. H.; ‘Philosophy and the Form of Fiction’, dins de *Fiction and the Figures of Life*, Nonpareil Books, Boston, 1979.

⁴⁰ OREJAS, F. G.; *La metaficción en la novela española contemporánea*, Arco Libros, Madrid, 2003; p. 23.

⁴¹ SÁNCHEZ TORRE, L., *La poesía en el espejo del poema*, Servicio de Publicacions, Universidad de Oviedo, 1993; p. 20

Aquesta reorientació manifesta de la novel·la sobre els seus propis procediments constructius és el nucli de la immensa majoria de definicions teòrico-crítiques de la noció de *metaficció*. En el marc d'una anàlisi sobre la literatura nordamericana dels anys setanta que publicada a *TriQuarterly*, Edward Said definia la poètica d'autors com Pynchon, Barth o Barthelme com la d'una intervenció de la ficció en una altra ficció o en una altra escriptura, per tal de diferenciar-la de la mena d'intervenció en la realitat pròpia de les poètiques realistes clàssiques⁴²; Hutcheon, en un dels estudis clàssics sobre el problema, definia la metaficció com a 'ficció sobre la ficció', és a dir, una ficció que 'includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity'⁴³. Rüdiger Imhof insisteix en la idea d'una ficció que pren la ficció com a objecte privilegiat de representació, que 'narra l'acte de narrar' i apunta a un desplaçament important respecte del realisme, i de la pulsio realista que alimenta el projecte del *Modernism*: allà on aquests treballen per establir alguna mena de connexió entre la paraula –el text –i el seu objecte, la metaficció es caracteritza per l'exploració de les relacions entre literatura i vida, entre art i realitat, alhora que s'interroga pel *fer* de la frase⁴⁴. Inger Christensen insisteix en la proposta d'Imhof i concreta una mica més l'objecte de representació –la visió que el novel·lista té de l'experiència-, que s'expressa a través de l'exploració del seu procés

⁴² SAID, E. 'Contemporary fiction and criticism', *TriQuarterly*, 33, *Ongoing American Fiction III*, Primavera 1975

⁴³ HUTCHEON, L. op. cit. p. 1.

⁴⁴ IMHOF, R.; *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, p.9

de constitució (*by exploring the process of its own making*)⁴⁵. La referència de Christensen a una noció determinada de l'experiència apunta a un dels problemes principals de què s'ocupa la metaficció, això és, a la relació entre la representació i l'objecte d'aquesta representació, entre l'ordre del discurs i l'ordre de les coses; en altres paraules, al problema de la *referencialitat*.

Patricia Waugh es fa ressò de la importància d'aquest problema a l'hora de definir la metaficció com la mena d'escriptura ficcional que apunta de manera explícita i sistemàtica a la pròpia naturalesa d'artifici per a 'plantejar preguntes sobre la relació entre la ficció i la realitat'⁴⁶. William Boyd insisteix en aquesta tematització de la relació entre el món 'real' i el món ficcional, en la seva definició del que anomena 'Reflexive Novel', novel·la reflexiva. La novel·la reflexiva, segons Boyd, examina 'l'acte d'escriptura en ell mateix', cosa que implica 'allunyar-se del projecte de representar un món imaginari i girar-se endins per examinar els seus propis mecanismes'⁴⁷. El seu objecte, per tant, seria 'la relació entre món 'real' i el ficcional (*the relationship between 'real' and fictional world*)⁴⁸. Des d'aquest punt de vista, Larry McCaffery, en una línia semblant a la de Christensen, podrà distingir dues dimensions de l'escriptura metaficcional: la que examina els seus propis processos en la mesura que s'escriu –i

⁴⁵ CHRISTENSEN, I. *The Meaning of Metafiction*, Bergen, 1981, p. 11

⁴⁶ WAUGH, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1984; p. 2.

⁴⁷ (...) the act of writing itself, to turn away from the project of representing an imaginary world and to turn inward to examine its own mechanisms. BOYD, W. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, 1983; p. 7.

⁴⁸ *Ibid.* P. 23.

comenta o especula sobre les formes i el llenguatge de ficcions anteriors- i la que examina el funcionament de tots els sistemes fictionals, ‘their methodology, the sources of their appeal, and the dangers of their being dogmatized’⁴⁹. Serà des d’aquesta última, com veurem, que es constituirà la dimensió política –crítico-ideològica- de l’escriptura metaficcional.

El nucli de totes aquestes definicions implica la distinció entre una mena particular de ficció, o del principi compositiu, les connotacions o les recurrències –els trets de gènere- d’aquesta mena de ficció, i una ficció segona que pren la primera per objecte. L’objecte de la novel·la metaficcional, per tant, no és tant el llenguatge, percebut agònicament, com la seva utilització novel·lesca, és a dir, els trets de gènere i les seves implicacions cosmovisionals. Aquesta ficció en segon grau⁵⁰ equivaldria al que Bertrand Russell, el 1922, va anomenar ‘metallenguatge’, en relació a un llenguatge-objecte que resol, en el metallenguatge, el problema de la seva pròpia investigació. A la *Introducció al Tractatus Logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, Russell s’oposa a la convicció de l’austriac de la impossibilitat manifesta que té el llenguatge de reflexionar sobre sí mateix. Russell entén que ‘tot llenguatge té, com diu Wittgenstein, una estructura de la qual no es pot dir res *en el* llenguatge’ però afegeix de seguida que ‘pot haver un altre llenguatge que tracti de l’estructura del primer

⁴⁹ MCCAFFERY, L. *The Metafictional Muse*, op. cit.

⁵⁰ ‘Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Luego, escribo que *escribo*: es el segundo grado’. BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, Barcelona, 2004; p. 90

llenguatge i que tingui una nova estructura'⁵¹. A aquesta tradició lògico-lingüística, que passa per Rudolf Carnap, Roman Jakobson i Gerard Genette, s'hi suma la tradició semiòtica: Charles Morris s'acosta a Russell en la seva convicció que 'al llenguatge quotidià li falten recursos per parlar del llenguatge', cosa que fa que sigui competència de la semiòtica 'proporcionar un llenguatge que satisfaci aquesta exigència'⁵². Hjelmslev entén el metallenguatge com un 'sistema en el que el pla de contingut es troba al seu torn constituït per un sistema de significació' és a dir, que es tracta d'una 'semiòtica que tracta d'una semiòtica'⁵³. Barthes, des d'aquest mateix punt de vista, observarà que 'en la semiòtica connotativa els significants del segon sistema estan constituïts pels signes del primer', mentre que 'en el metallenguatge succeeix el contrari: els significats del segon sistema estan constituïts pels signes del primer'⁵⁴. Aquesta distinció serà fonamental per a la seva teoria del mite, a partir de la qual estudiarem la manera com la literatura metaficcional s'apropa a una crítica ideològica.

A 'Littérature et métalangage', el semiòleg francès proposa, des d'una perspectiva estrictament francesa, els punts principals d'una

⁵¹ RUSSELL, B. 'Introducción', dins de *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Wittgenstein, L. Madrid, Alianza, 1973; p. 27-28.

⁵² MORRIS, Ch; 1994, p. 39.

⁵³ GREIMAS, A. K, i COURTÉS, J.; *Semiòtica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982; p. 258,

⁵⁴ BARTHES, R., *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, p. 91, 93.

cronologia per al naixement d'una metaliteratura⁵⁵, que començaria amb la 'consciència artesana de la fabricació literària' (*conscience artisanale de la fabrication littéraire*) de Flaubert, passaria per la 'voluntat heroica de confondre en una mateixa substància escrita la literatura i el pensament de la literatura' (*la volonté héroïque de confondre dans une meme substance écrite la littérature et la pensée de la littérature*), amb Mallarmé, de la posposició de l'acte de l'escriptura amb Proust, que fa, de la declaració que 's'escriurà', la literatura mateixa i arribaria, per mitjà dels surrealistes (que multiplicarien 'fins a l'infinit', els sentits de la paraula objecte), fins a 'una espècie de blancor' de l'escriure, amb Robbe-Grillet. La limitació d'aquesta cronologia a la tradició francesa deixa fora clàssics de la metaficció com *Don Quijote*, *Jacques le fataliste*, *Tom Jones* o *Tristram Shandy*. El que ens interessa del text de Barthes, però, és la definició de l'espai en què s'emplaça la interrogació metaliterària, que, diu, no es fa des de l'exterior, escriu Barthes:

Mais dans la littérature meme, ou plus exactement à son extreme bord, dans cette zone asymptotique où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme méta-langage, et où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet⁵⁶.

En aquesta necessitat d'un equilibri entre la destrucció de la literatura com a llenguatge-objecte i la seva preservació com a metallenguatge, Barthes sembla avançar-se (el text és de 1959) a les reaccions de la crítica conservadora angloamericana, que tendirà la

⁵⁵ BARTHES, R. 'Littérature et méta-langage', *Ouvres complètes, I 1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, p. 1245. ('Literatura i metalenguaje', *Escritos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967; p. 127-128)

⁵⁶ Barthes, *Ibid.* P. 1246.

literatura metaficcional com el signe de la decadència del gènere i de la seva mort imminent. Part d'aquesta reacció alarmada sembla sorgir de la convicció que, en la literatura metaficcional, la 'connexió vital' entre l'art i la vida ha estat escapçada o, com diu Graff, 'denegada resolutivament' (*resolutely denied*)⁵⁷. Tal com argumenta Linda Hutcheon, la posició de Graff recolza implícitament en una concepció mimètica de la literatura, és a dir, en el principi que la literatura és un gènere *representacional* i on aquesta representació és una reducció de la noció aristotèlica de *mimesi*, entenent, en conseqüència, que la representació ho és sempre en termes figuratius: s'hi representen les accions d'homes honorables. Si en Aristòtil, la *diegesi* és part constitutiva de la *mimesi*, una forma literària que explícit i que treballa a partir de la presència manifesta del narrador, i dels procediments que duu a terme per tal de *produir* narració, no s'oposa a la representació; senzillament, representa una altra mena d'objecte, desplaça l'objecte d'aquesta representació. L'acusació de Graff, per tant, només és sostenible des d'una idea de la representació com a 'mimesi del producte', mentre que la incorporació de la *diegesi* com a objecte legítim de representació literària obre la possibilitat de pensar en termes de 'mimesi del procés'⁵⁸. Des del punt de vista de Hutcheon, és des d'aquesta mimesi del procés que la metaficció actualitza el seu vincle amb la 'vida'. Al capdavall, l'acte d'escriptura,

⁵⁷ Vid. GRAFF, G.; 'Babbitt at the Abyss: The Social Context of Postmodern American Fiction', *Tri-Quarterly* 33 (primavera de 1975), p. 305-337.

⁵⁸ HUTCHEON, op. cit. p. 4 i p. 36-48.

l'activitat de posada en trama ricoeuriana, és part del món que la literatura representa.

Al seu torn, crítics com Alter o Hutcheon ens permeten preguntar ¿què és el que mor, o es degrada, en la metaficcio? ¿La decadència de *quina idea de literatura* tindria la metaficcio com a símptoma? Ortega i Gasset, a *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela* (1925) ofereix una de les respostes tradicionals a aquesta pregunta. Segons Ortega, la novel·la esta 'ferida de mort' precisament perquè se li han acabat el repertori de temes possibles, cosa que la duu a parlar d'ella mateixa⁵⁹. El gir meta, doncs, es percep com el signe d'una decadència, a la qual ja només pot seguir la desaparició o el renaixement. Al pròleg que Borges escriu a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, proposa ja una resposta contundent al diagnòstic malencònic d'Ortega. D'acord amb Borges, el que ha entrat en crisi no és tant el repertori de temes, com una concepció de la originalitat literària que, precisament, té una clara orientació temàtica⁶⁰. Com a sortida a aquest exhauriment, Borges proposa una noció 'artificiosa' del fet literari, que rehabilita dos dels gèneres tradicionalment menystinguts com a conseqüència de la consideració del realisme com a equivalent a l'art literari, això es, la novel·la d'aventures i la novel·la policíaca. En elles, sosté Borges, no només hi trobem un repertori *no esgotat* de possibilitats literàries, sinó, sobretot, una concepció del fet literari mateix que no recolza en l'adequació a un referent extern, sinó en la perfecció interna –en la

⁵⁹ ORTEGA I GASSET, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

⁶⁰ BORGES, 'Prólogo', *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 1972, pàg. 10.

coherència, per dir-ho amb Dolezel- de la seva trama, on la trama, a més, funciona d'acord amb les seves lleis de causalitat internes i no pas des de la submissió a un món que s'estén, insubornable, més enllà dels límits del text.

Podem respondre, temptativament, doncs, que el que entra en crisi és la concepció realista de la literatura, sota l'acusació englobadora que aquesta concepció suposa la universalització –la metonimització- del que ha estat, senzillament, un període particular de la creació literària. Tal com sintetitza irònicament John Barth, 'Reality is a nice place to visit but you wouldn't want to live there, and literature never did, very long'⁶¹. La literatura metaficcional no només s'acosta a aquesta concepció com un repertori de codis, motius i retòriques susceptibles de ser parodiades o reaprofitades en l'espai d'una altra poètica, sinó com a expressió d'una certesa repressora. Si, com suggereix Barthes, la literatura és com 'cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher'⁶², la reducció de la literatura a 'mimesi del producte' es percep com la figura *efectiva* de la mort (la decadència, l'agonia) de l'escriptura literària. La metaficció, doncs, és la figura que pren la recerca barthesiana. Precisament per això, la literatura metaficcional es veu obligada a reivindicar i a explicitar la seva naturalesa crítica. Més concretament, la metaficció es presenta com una forma d'anàlisi crítica de tots els components de la convenció de la literatura realista,

⁶¹ Barth, citat per MORRELL, D.; *John Barth: an Introduction*, Pennsylvania State University Press, 1976; p. 52

⁶² BARTHES, *ibid.*

que, tal com apunta Barthes, se sintetitza en una forma nova, això és, en un nou llenguatge-objecte, un nou llenguatge designatiu que, al seu torn, serà susceptible de pensar-se com a nou meta-llenguatge.

Autorreflexivitat i autorreferencialitat: el narrador autoconscient

En relació a aquesta apropiació de l'aparell crític, el narrador autoconscient apareix com una instància privilegiada de la obra metaficcional. Imhof observa que la autorreflexivitat és una conseqüència lògica⁶³ de la nova actitud del narrador respecte d'allò que narra. Aquesta nova actitud resulta en la inclusió d'un comentari constant sobre la seva pròpia activitat creativa, que ara explicitarà tots els seus processos –els dubtes, les possibilitats descartades, les raons de les tries, els problemes amb què topa –i en farà el seu tema. El narrador metaficcional s'ocupa, principalment, de narrar el seu narrar. Podem distingir-hi dos models paradigmàtics de narrador autoconscient: un de diegètic, que forma part del món novel·lesc i que acostuma a representar-se com un escriptor que prova d'escriure una novel·la; i un d'extradiegètic que es fa càrrec de tota la narració i que, per tant, nega l'existència d'una instància superior –d'una autoritat narrativa– que no sigui la seva. Aquest segon tipus de narrador tendeix a confondre's amb l'autor mateix (com en el cas de *Willie Masters' Lonesome Wife*, de William H. Gass o *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, o de *The Death of the Novel*, de

⁶³ IMHOF, op. Cit. P. 80

Ronald Sukenick). En totes elles s'hi construeix un narrador que acompanya la seva activitat d'un comentari, això és, d'una descripció i d'una anàlisi (quan no d'una mofa irònica) de la lògica, els problemes i les limitacions de la seva pròpia activitat com a narrador. Aquesta figuració d'"autor implícit" (*implied autor*) com un autor que no és capaç d'imposar la seva voluntat a la composició i que, per tant, dramatitza una lluita perduda és característica de la narrativa metaficcional. Una de les preguntes que la metaficció formula des d'aquesta mena d'autor implícit té a veure amb la representació negativa de l'acte d'escriptura, que només sembla poder entrar en escena des de la dramatització de la seva impossibilitat. Aquesta impossibilitat és el signe de l'èxit d'un autor implícit que juga a confondre's amb l'autor efectiu —el que Lyotard pensarà com a representació d'allò irrepresentable, que es vol assolir a partir de la descripció obsessivament detallada del fracàs d'aquesta empresa. Al seu torn, manté la interrogació per aquest 'llenguatge de l'indicible' en un marc antropomòrfic i psicologista, on encara es manté la figura precària d'un 'jo' al voltant del qual es fan gravitar aquestes operacions fallides del llenguatge.

Un dels models possibles per a totes elles és *Bend Sinister*, de Vladimir Nabokov. Escrita entre 1945 i 1947, la novel·la de Nabokov és una novel·la política enganyosa, en la mesura que, si bé tracta explícitament sobre la possibilitat de sostenir la pròpia integritat

davant una tirania anorreadora⁶⁴, situada en una ciutat europea imaginària, Padukgrad, el tema nuclear de la novel·la és l'activitat combinatòria i recombinatòria de la imaginació artística⁶⁵. Els canvis marcats de perspectiva, les pautes de coincidències, les anticipacions prolèptiques: totes aquestes estratègies perfilen gradualment l'existència d'una consciència que manipula la realitat diegètica, que 'mou els fils'. Si la narració segueix Adam Krug, el protagonista i filòsof, en el procés de creació del seu món, la lògica compositiva de la narració resitua Krug en un procés simètric d'un autor-narrador en el seu procés de crear Krug i el món en que Krug construeix els seus mons. Nabokov anomena aquesta consciència, en el pròleg a la novel·la, 'an anthropomorphic deity impersonated by me'. Aquest autor-narrador omniinclusiu treballa constantment per revelar la novel·la com el treball de la seva imaginació. Aquesta revelació ontològica es fa del tot evident en el moment en què Krug, que ha esdevingut 'Mad Adam' gràcies a la compassió del narrador, prova d'atacar la seva nèmesei (el cap de l'Estat d'Ewilst, Paduk, a qui ha vist ajagut al peu d'una paret) i és abatut d'un tret. Immediatament, la paret desapareix i l'autor-narrador es fa present, revelant definitivament la seva presència. Explica llavors el narrador:

I stretched myself and got up from among the chaos of written and rewritten pages, to investigate the sudden twang that something had made in striking the wire netting of my window.⁶⁶

⁶⁴ Cf. BADER, J.; *Chrystal land. Artifice in Nabokov's English Novels*, London, 1972; p. 95.

⁶⁵ Cf. IMHOF, op. cit. pàg. 37

⁶⁶ NABOKOV, *Bend Sinister*, p. 200.

En la seva investigació sobre aquest *twang*, l'autor-narrador conclou que la mort és 'una qüestió d'estil (*a question of style*). L'ambigüitat, típicament nabokoviana, de la sentència sembla apuntar a la naturalesa de la mort d'un personatge de ficció, per al qual es redueix a una mera tria verbal. D'aquesta manera, es denuncia com a artifici, producte deliberat d'una consciència determinada, la realitat que el lector corre el perill de confondre com a representació fidel d'un món exterior. Dit d'una altra manera, s'insisteix a recordar que aquest món textual no té cap altra existència fora de la ment del seu creador. A *The French Lieutenant's Woman* (1969), de Fowles, aquesta presència intrusiva del narrador pren la doble forma del narrador que es revela explícitament (al famós capítol tretzè) i, de manera més subtil, *encoberta*⁶⁷, de l'anacronisme deliberat. Al capítol tretzè, el narrador de Fowles fa una aparició explícita per a trencar la il·lusió realista, més o menys inestable, que havia produït fins llavors, on encara es treballava per convèncer el lector que la novel·la, efectivament, transcorre el 1867. Al capítol tretzè, no obstant el narrador reivindica el propi estatus de narrador i acusa el seu producte d'artifici:

This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing it... a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God (...) But I live in the age

⁶⁷ Per a la distinció entre una metaficció explícita i una d'implícita –el que, en termes de Hutcheon, és una narració *overtly* o *covertly narcissistic* –, Vid. Hutcheon, op. cit. pàgs. 27 a 35.

of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the term⁶⁸.

De manera encoberta, el narrador de la novel·la de Fowles s'autodelata en la mesura que desplega coneixements propis d'un individu del segle XX en la recreació d'una novel·la victoriana, de manera que aquests dos horitzons de sabers se solapen en un sol pla en tensió. 'She [Sarah] possessed [no French books], I may add, because they were all sold; not because she was an early forerunner of the egregious McLuhan'⁶⁹. D'aquesta manera, com en el cas de Nabokov, el narrador s'autoconvoca en l'espai de la seva narració per apuntar a la naturalesa artificiosa de l'obra. John Barth, al conte que duu el títol de la seva col·lecció de 1968, 'Lost in the Funhouse', fixa definitivament el paradigma postmodern de narrador autoconscient. A diferència del de Fowles, el narrador del conte de Barth reflexiona més detalladament sobre les convencions que acompanyen la composició d'una *short story*, concretament i, de manera més general, l'escriptura de ficció. Aquest comentari es fa, però, des del signe de la incompetència del narrador, el fracàs del qual justifica el desplegament del comentari autorreflexiu, en la mesura que *és només en el comentari que es pot dramatitzar aquest fracàs*.

The function of the *beginning* of a story is to introduce the principal characters, establish their initial relationship, set the scene for the main action, expose the background of the situation if

⁶⁸ FOWLES, J. *The French Lieutenant's Woman*, Little, Brown and Company, Boston, 1969, p. 76

⁶⁹ FOWLES, J., op. cit. pàg. 30

necessary, plant motifs and foreshadowings where appropriate, and intimate the first complication or whatever of the ‘rising action’⁷⁰.

L’explicació sobre les funcions del començament d’una història es despleguen en una descripció del que haurien de ser les diverses seccions del conte sobre la iniciació d’Ambrose i la descoberta de la seva vocació –com a escriptor de ficció -, una organització tripartita que el narrador duu a terme mentre declara la seva profunda incapacitat de dur-la a terme. L’autoobservació crítica del narrador és incansable i acompanya tota l’obra. Després d’haver repassat els principis constructius –presumptament canònics- d’un conte curt, el narrador observa críticament, respecte de les seves primeres pàgines:

If one imagines a story called ‘The Funhouse’, or ‘Lost in the Funhouse’, the details of the drive to Ocean City don’t seem especially relevant⁷¹.

Més endavant, i quan ja ha titllat la seva obra de ‘desastre’, ens fa saber que:

All the preceeding except the last few sentences is exposition that should have been done earlier or interspersed with the present action instead of lumped together⁷².

La Casa Encantada (*Funhouse*) de Barth és una figura especialment afortunada per a descriure la complexa circulació de plans de consciència característics de la literatura metaficcional. Com observa Jac Tharpe, Ambrose, l’adolescent que es perd en la Casa Encantada per a descobrir-hi la seva vocació literària –de producció de cases

⁷⁰ BARTH, J. ‘Lost in the Funhouse’ dins de *Lost in the Funhouse*, p. 81.

⁷¹ *Ibid.* p. 81.

⁷² *Ibid.* p. 97.

encantades per als altres -, sap que esta perdut, sap que es troba en una casa encantada que ha estat deliberadament construïda per a l'engany, però sap, al mateix temps, que es tracta d'una casa encantada. Sap tot el que es pot saber de la situació en què es troba – de les dues situacions en què es troba, de fet: sap què percep de la situació, sap com la *concep* per a poder-la escriure, sap que la recrea en l'escriptura d'acord a una sèrie de convencions i coneix l'abast i les limitacions d'aquestes convencions. I sap, finalment, que, malgrat tots aquests sabers, es troba *efectivament* perdut en la Casa Encantada⁷³. Des d'aquest punt de vista, l'arquitectura metaficcional del conte de Barth no respon tant a un rebuig de la realitat com a un rebuig del *realisme*, entenent que la mena de convencions que acompanyen un conte realista fracassen a l'hora de capturar la circulació de totes aquestes consciències, l'experiència de les quals forma part aguda de la realitat barthiana.

Pel que fa el narrador diegètic, com hem dit, acostuma a prendre la forma d'un personatge que es troba en el procés d'escriure una ficció en el que acostuma a prendre la forma d'un joc de capses xineses o del que, segons l'expressió d'André Gide, coneixem com a *mise en abyme*⁷⁴. La figura de la novel·la-dins-de-la-novel·la, s'establirà

⁷³ J. THARPE, *John Barth. The comic Sublimity of Paradox*, Southern Illinois University Press, 1974, p. 96.

⁷⁴ En una entrada dels seus dietaris de 1893, llegim el següent: "J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet meme de cette œuvre. Rien ne l'élcaire mieux et n'établit plus surement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin metzys, un petit miroir convex et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la

com a *topos* de la literatura metaficcional fins a tal punt que Sorrentino, a *Mulligan Stew*, farà que el seu novel·lista fictici, Anthony Lamont, declari que la idea d'una novel·la sobre un escriptor que escriu una novel·la és realment un *old hat*⁷⁵.

En aquest sentit, Lucien Dallenbach, observa una cosa molt interessant: la *mise en abyme* de Gide és una relació de relacions. la relació del narrador N respecte del seu relat R és homòloga a la relació del personatge-narrador *n* respecte del seu relat *r*. Borges treballa la *mise en abyme* en un sentit diferent: la projecta a un pla ontològic. A “Magias parciales del *Quijote*”, que Borges publica dins de *Otras inquisiciones*, hi llegim:

Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte: Josiah Royce, en el primer volumen de la obra *The World and the Individual (1899)*, ha formulado la siguiente: “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito.

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y *Las mil y una noches* en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador

scène de la comédie, et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la Maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second “en abyme”. Gide, A., *Journal d'André Gide. 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 41.

⁷⁵ SORRENTINO, G. *Mulligan Stew*, New York, Evergreen, 1979

de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, su lectores o espectadores, podemos ser ficticios⁷⁶.

L'estructura en abisme apareix aquí, com el producte de la lògica deductiva. En primer lloc, s'hi descriu un contacte empíric amb una obra que inclou la miniatura d'una obra que, al seu torn, també és representació d'un món que, lògicament, si la representació és fidel, l'ha d'incloure. A partir d'aquí, l'experiència cedeix el lloc al treball deductiu: podem *concebre* la cadena virtual d'inclusions, d'obres dins d'obres dins d'obres, en una regressió o en una progressió virtualment infinita. Per tant, l'estructura en abisme suggereix la possibilitat d'incloure l'infinit dins d'un espai de representació finit. Aquest principi lògic d'inclusió té, segons Beatriz Sarlo, una conseqüència fonamental: afecta la nostra confiança en la veritat de les percepcions: no veiem l'infinit que conté un efecte de *mise en abyme* però podem concebre'l. Segons la crític argentina, aquesta estructura emfasitza la “superioritat de les imatges ideals sobre la realitat empírica” i “la idea sobre les percepcions”, cosa que permet a Borges construir “ficcions metafísiques” que treballen justament amb diverses ontologies possibles de la nostra realitat⁷⁷.

En aquest sentit, hem de distingir, en la idea mateixa de *mise en abyme*, dues dimensions i dos usos principals: la del *reflex simple*, que consistiria en la noció heràldica gideana i el *reflex virtualment infinit*, que

⁷⁶ BORGES, 'Magias parciales del Quijote' (1952) dins de *Obras Completas 1923-1972*, Madrid, Ultramar, 1977, pàg. 669.

⁷⁷ SARLO, B. *Borges: un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

es pensa metafòricament a partir de la imatge de dos miralls enfrontats i que s'eleva a implicacions metafísiques. Hi hauríem d'afegir, encara, el que Dällenbach anomena el *reflex paradoxal*, que apareix en la mena d'afirmacions que fan entrar en contradicció dos dels ordres semiòtics que participen de la seva producció de significat en sentits mútuament excloents. *Double or Nothing*, de Raymond Federman, comença amb l'afirmació 'This is not the beginning'. Claude Mauriac construeix *La marquise sortit à cinq* d'acord amb una palinòdia allargassada, que li permet inaugurar el seu món verbal amb una afirmació –'la marquise sortit à cinq'– i acabar-lo amb l'afirmació contrària –'la marquise ne sortit pas à cinq'. Aquesta estructura palinòdica, característica de l'escriptura beckettiana⁷⁸, cancel·la el món ficcional que sosté l'obra des de dins de l'obra mateixa. Més concretament, cancel·la una de les característiques fonamentals del món verbals de tradició realista-mimètica: la seva coherència interna, pensada d'acord amb el principi de no-contradicció que caracteritza la teoria dels mons possibles. En un món en què la marquesa de Mauriac surt a les cinc, no pot donar-se el *no sortir* de la marquesa. Que aquestes dues accions són mútuament excloents és part de la legislació que, entenem, opera i sosté el món empíric. Que també ho siguin en el món de la ficció és una convenció –una concessió– al servei de la versemblança aristotèlica. Contradir-la, doncs, suposa una renúncia al privilegi d'aquesta versemblança i una reivindicació de la capacitat que té la literatura de produir mons que no responguin, ni se sotmetin, a aquesta legalitat empírica, de manera

⁷⁸ Vid. CALINESCU, op. cit. p. 308-310.

que el text apunta cap a sí mateix com a objecte produït i productor. Si, en el cas de Gide, la *mise en abyme* es posa al servei d'una interrogació epistemològica sobre la discordància entre les pautes de representació de la realitat i la realitat mateixa, en Borges funciona com un mecanisme de desequilibri ontològic. La possibilitat lògica d'incloure un infinit dins d'un espai finit instal·la el dubte respecte la solidesa de la nostra pròpia existència, sobre si nosaltres, de la mateixa manera que els personatges representats dins d'una representació, no som, al seu torn, un estadi més d'una cadena infinita de mons imaginats per consciències imaginants.

La dimensió crítica de la metaficció

No és casual que la primera formulació del terme 'metaficció' es faci en relació al d' 'antinovel·la'. La metaficció pren la forma d'una reacció contra diversos modes ficcionals prenent, com a objecte de reflexió crítica, les convencions que sostenen i caracteritzen aquests modes. En la mesura que aquesta reflexió pren una forma paròdica o burlesca, la metaficció ha estat tradicionalment rebuda com un moviment parasitari, que construeix un sentit *dèbil* a partir de les estructures semiòtiques *fortes* de l'obra o del gènere parodiat. Potser no sigui irrellevant recordar, aquí, que una de les acusacions principals que es van llançar a l'obra de Borges fos la d'autor 'parasitari', gest que Borges es va apropiat i va situar al centre de la

seva proposta estètica⁷⁹. Com que, a més, la metanovel·la acostuma a respondre a una voluntat de desemascarament ideològic (això és, de desvelament de la condició il·lusòria del que aspira a alguna mena de ‘naturalitat’ o de la manifestació de les limitacions del que es proposa com a il·limitat, siguin la raó o els principis compositius del realisme literari), no sembla sorprenent que, abans de la formulació d’una categoria positiva, la metaficció hagi estat pensada en el terme negatiu d’‘antinovel·la’. Aquesta categoria crítica arriba a la crítica anglosaxona provinent de la teoria europea, on majoritàriament es fa servir per designar la mena d’escriptura autoconscient pròpia dels *nouveaux romanciers*. Tal com la descriu M. H. Abrams, l’antinovel·la es pot pensar com

a work which is deliberately constructed in a negative fashion, relying for its effects on omitting and annihilating traditional elements of the novel, and on playing against the expectations established in the reader by the novelistic methods and conventions of the past.⁸⁰

Quan Gass suggereix que el que s’ha considerat fins al moment (1970), i una mica vagament, ‘antinovel·les’ són, de fet, metaficcions, posa de manifest que la metaficció és la forma que pren el metallenguatge novel·lesc en el seu sentit etimològic fort, és a dir, com la mena particular de discurs que pensa la novel·la *des de dins* mateix de la novel·la. D’aquesta manera, Gass aconsegueix retenir la capacitat *meta* de l’escriptura de ficció per a la ficció i no cedir-la a la

⁷⁹ L’acusació és de Ramón Doll. Vid. LAFFORGUE, M. (comp.) *Antiborges*, Barcelona, Javier Vergara editor, 1999.

⁸⁰ ABRAMS, M. H.; *A Glossary of Literary Terms*, New York, 1971, 144; s.v.: ‘novel’.

reflexió teòrica. El gest és simptomàticament estratègic. La novel·la no es pensa ja com una pràctica a la qual li faltaria la paraula reflexiva, sàvia, de la teoria; és, ella mateixa, *teoria*. Aquesta indistinció entre obra i crítica, entre escriptura i reflexió teòrica és una de les nocions característiques del romanticisme de Jena, concretament, de Friedrich Schlegel, tal i com ho formula al seu *Diàleg sobre la poesia*. En aquest diàleg, Schlegel sosté que, de la mateixa que l'expressió d'allò humà només pot donar-se imitativament, no podem parlar de la poesia si no és *poèticament*⁸¹. Schlegel plega l'escriptura sobre la crítica i la crítica sobre l'escriptura per a reivindicar-ne indissociabilitat: no hi ha acte d'escriptura que no suposi un moviment crític, respecte de la tradició anterior, amb la qual dialoga i a la qual integra i transcendeix, i respecte de les condicions de la seva pròpia legibilitat, que ja no poden confiar en la validesa d'una poètica clàssica de caràcter universal, sinó que han de conquerir-se.

Aquesta inclusió, en l'obra, de les condicions de la pròpia legibilitat ressona en l'exercici que Edgar Allan Poe realitza el 1846 en la seva *The Philosophy of Composition*, on, com és sabut, explica el procés de composició de *The Raven* i les raons que el duen a prendre cadascuna de les decisions que van resultar en el poema final⁸². Si bé Poe no inclou la *Philosophy* en el poema mateix, el sentit de l'exercici és el de contradir tota idea d'una inspiració prerracional que es bolca immediatament en un text, sinó, al contrari, demostrar que la reflexió

⁸¹ SCHLEGEL, F., 'Diálogo sobre la poesía', *Friedrich Schlegel. Obras Selectas*, vol. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pàg. 63.

⁸² POE, E. A., 'Filosofía de la composición', *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1987.

crítica i els postulats teòrics sobre els quals es recolza es troben present en tot moment al llarg del procés d'escriptura, i que aquest, en última instància, és impensable sense aquell.

La novel·la, doncs, com hem dit, és teoria. De fet, *ha de ser* teoria si vol seguir aspirant a alguna mena d'objectivitat. En la mesura que la metaficció pren com a objecte privilegiat la representació dels seus procediments, redefineix la naturalesa mateixa de l'activitat teòrica, que ja no es limita a acompanyar paratextualment l'obra (a pensar-la, a desplegar-ne sentits possibles) sinó que esdevé un element de la seva matèria dramàtica. Tal com explica perfectament Sukenick:

When consciousness of its own form is incorporated in the dynamic structure of the text –its composition, as the painters say– theory can once again become part of the story rather than about it. One of the tasks of modern fiction, therefore, is to displace, energize, and re-embody its criticism –to literally reunite it with our experience of the text⁸³.

Per això, com observa Hutcheon, 'with metafiction (...) the distinction between literary and critical texts begins to fade'⁸⁴.

Des d'aquest punt de vista, la novel·la metaficcional suposa, d'una banda, l'explicitació del que ha estat un tret fundacional de tota la novel·lística moderna, això és, la seva dimensió crítica –que implica, al seu torn, la conquesta d'un espai de reflexió teòrica–, a partir de la qual la novel·la estableix, en una relació dialèctica amb la tradició precedent, els termes de la seva pròpia poètica. La novel·la

⁸³ SUKENICK, R. 'Twelve Digressions Toward a Study of Composition', *New Literary History* 6, (1975), pàg. 430.

⁸⁴ HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative*, p. 15.

metaficcional és la dramatització narrativa d'aquesta conquesta. Les al·lusions, les referències explícites, l'explicitació de les convencions i el comentari autorreflexiu són quatre estratègies principals constitutives d'aquesta dramatització i, en un sentit més general, de la dimensió crítica de la metaficció. En aquest context, la *mimesi* esdevé un dels objectes privilegiats d'aquesta revisió crítica. Com observa Robert Scholes, la metaficció (o el que Scholes anomena la 'ficció de les formes') es defineix, principalment, com una reacció respecte el que anomena 'ficció de l'existència', l'expressió privilegiada de la qual és la novel·la realista⁸⁵. A diferència de la metaficció, la ficció de l'existència imita la realitat, on 'realitat' s'entén com les formes del comportament humà. Aquesta noció behaviourista de la realitat, característica de la *poiesi* aristotèlica i present a la noció de 'realisme formal' (*formal realism*) d'Ian Watt, pren com a objecte privilegiat de representació la realitat observable i tendeix a concretar-se en un report d'hàbits, costums, institucions i pràctiques. Al seu torn, la definició mateixa de l'objecte literari com a 'realitat observable' obre la porta a la mena de preguntes sobre la naturalesa mateixa de la observació –i del subjecte que observa –preguntes que van fer entrar el realisme en el modernisme, l'interès principal del qual és doblement fenomenològic i epistemològic. Si la realitat no pot ser dissociada del subjecte que l'observa –i que, observant-la, la produeix com a experiència *descriptible*-, l'escriptura modernista es veu obligada a fer-se càrrec de les possibilitats, els mecanismes i les limitacions d'aquesta observació. Gabriel Josipovici encerta a definir el *Modernism*

⁸⁵ SCHOLES, R. *Fabulation and Metafiction*, p. 109

com un moviment més general de presa de consciència, per part de la representació artística, dels seus propis límits⁸⁶. No ens ha d'estranyar, en aquest sentit, que l'estructura emocional *modernista* sigui, fins a cert punt, malencònica, en el sentit en què Saxl i Panofsky defineixen la *Malenconia* de Dürer, això és, com la consciència d'una realitat inabastable al coneixement a la qual s'arriba *gràcies, i per mitjà*, de l'adquisició de noves –i, aparentment, il·limitades –eines epistemològiques.

Irònicament, la curiositat psicològica del subjecte no ha acabat topant amb cap essència positiva, sinó amb el silenci, o amb el balbuceig⁸⁷. És gràcies a l'exploració de la consciència medidora i productora de la realitat observable que el *Modernism* topa amb el límit, més enllà del qual no hi ha coneixement ni representació possibles. La denúncia de Robbe-Grillet de l'obsolescència de certes nocions crucials en la història de la representació literària desglossa un rebuig general a la concepció de la literatura com a emulació de la realitat⁸⁸. El personatge, la història, el *tranche de vie*, la versemblança, l'*engagement*, la forma i el contingut són tant pilars d'una determinada pràctica ficcional com de la seva valoració crítica. Pensar una 'nova novel·la' suposa revisar els conceptes crítics que han acompanyat i definit la circulació del valor en els pols de la producció i de la recepció, no només perquè és en el terreny del debat conceptual que es negocia la legitimitat o la il·legitimitat d'una o altre pràctiques

⁸⁶ JOSIPOVICI, G.; *What happened to Modernism?* pàg. 11.

⁸⁷ SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*, Paris, Folio, 1987 (1956) pàgs. 84-85

⁸⁸ ROBBE-GRILLET, A., 'Sur quelques notions périmées', dins de *Pour une nouveau roman*, op. cit. pàgs. 29 a 55.

artístiques, sinó perquè la desatenció a l'utilitat conceptual només pot acabar resultant en il·lusió ideològica.

En un text publicat el 1954, tres anys abans de la denúncia de Robbe-Grillet, Adorno adreça la qüestió de la sospita ideològica que plana sobre la representació realista. El teòric alemany, a qui se li ha demanat que presenti la 'situació de la novel·la contemporània', després de declinar amb elegància la possibilitat mateixa de presentar, en pocs minuts, una realitat tan complexa, tria la instància del narrador com a element paradigmàtic per a apuntar a una problemàtica fonamental, constitutiva i definidora de l'escriptura de la post-guerra: el que podria expressar-se com la de la ideologia de la forma. La qüestió de la dimensió ideològica de la forma és al fons de la famosa polèmica que mantenen Adorno i Lukács entorn al problema del realisme⁸⁹. Segons Adorno, la forma tradicional de la novel·la –la de la novel·la realista, que, en el moment que escriu Adorno, connota la mena pròpia del realisme socialista lukacsà –és, en virtut de la seva organització formal, còmplice del complex ideològic que, ingènuament, pretén de representar críticament, això és, de denunciar. 'Abans de tota afirmació ideològica', escriu Adorno, 'ja és ideològica la pretensió del narrador'⁹⁰, que sosté encara una certa idea de món, de l'individu i de les seves relacions que no s'ajusten a l'experiència *efectiva* d'aquest món i d'aquesta individualitat

⁸⁹ Vid, PIGLIA, R. (comp.), *Polémica sobre realismo*, Barcelona, Buenos Aires, 1972, i BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

⁹⁰ ADORNO, TH. 'El lloc del narrador en la novel·la contemporània', *Columna*, etc. P. 64.

i que segueixen treballant en favor d'una concepció burgesa de realitat.

La novel·la 'còmplice' d'Adorno es caracteritza, per tant, per la seva voluntat totalitzadora, és a dir, per la seva capacitat de subsumir el caos de l'experiència en una forma orgànica, ordenada, una unitat comprensible, governada per lleis accessibles a la raó i impregnada d'una finalitat, això és, una realitat *amb sentit*⁹¹. La desfeta històrica de les perspectives totalitzadores –els *grand récits* de Lyotard –haurien privat la novel·la de la mena de certeses que, fins llavors, havien apaivagat les ansietats burgeses. La novel·la, doncs, ha de fer-se càrrec d'aquesta inseguretats epistemològica si vol seguir aspirant a alguna mena d'objectivitat –ha d'incloure-la per tal de poder transcendir-la. Això té a veure, al seu torn, amb el rebuig d'Adorno de tota novel·la realista, en la mesura que entén que el realisme no passa per una reproducció fotogràfica o perspectivista d'una realitat, sinó en l'*expressió* d'allò que 'queda velat per la figura empírica de la realitat' i que l'art només pot assolir gràcies, i en virtut, de la seva constitució autònoma⁹². En oposició a les tendències 'contingudistes', que rebutgen l'art d'avantguarda perquè el consideren una mena d'alienació alienant, producte de l'autonomització de la forma de tot interès referencial, Adorno reivindica l'art d'avantguarda com l'única

⁹¹ 'En el intento de crear obras orgánicas, cerradas sobre sí mismas (que Lukács llama realistas), Adorno ve no sólo la renuncia a un nivel alcanzado por la técnica artística, sino incluso una voluntad sospechosa de ideología. Pues la obra orgánica, a pesar de descubrir las contradicciones de la sociedad presente, cae por su forma en la ilusión de un mundo perfecto, aunque su contenido explícito indique todo lo contrario'. BÜRGER, P., *op. cit.* p. 155-156.

⁹² ADORNO, TH. 'Lukács y el equívoco del realismo', *op. cit.* p. 61.

forma d'expressió autèntica de la situació actual del món⁹³. 'Si la novel·la vol ser fidel a la seva herència realista i dir com és la realitat', escriu Adorno, 'haurà de prescindir d'aquell realisme que, en reproduir la façana, no fa cap altra cosa que ajudar-la en l'engany'⁹⁴. En aquest sentit, la distorsió, la violència respecte una convenció determinada i, fins i tot, l'hermetisme funcionen com el signe del compromís ideològic, i no pas com a figura del desinterès.

Aquí Adorno sembla estar utilitzant Lukács contra Lukács, és a dir, el Lukács de *Teoria de la novel·la* contra el de *El significat del realisme contemporani*. Una de les conseqüències de la retirada dels déus pròpia de tota civilització oberta, segons Lukács, és la necessitat d'incloure, en la representació mateixa, la consciència dels límits d'aquesta representació. Segons Lukács, la novel·la neix amb una doble voluntat *reflectiva* i *reflexiva*: *reflectiva*, perquè persegueix la representació d'una realitat determinada. *Reflexiva*, perquè el significat d'una representació literària determinada remet de manera directa als termes d'aquesta representació, és a dir, al procés per mitjà del qual ha pres forma. Tot i que el subjecte creador produeix la representació d'un món unificat, aquesta unificació no dissol (i no pot dissoldre, si busca alguna mena d'objectivitat) l'antagonisme de les esferes de la interioritat i l'exterioritat; ben al contrari, ha d'incloure aquest antagonisme com a punt de partida de la representació. La reflexivitat

⁹³ Vid. BÜRGER, P., *Ibid.* Escriu Bürger: (...) la obra de vanguardia se ofrece como expresión históricamente necesaria de la alienación en la sociedad capitalista avanzada, querer medirla con el patrón de la unidad orgánica de las obras clásicas, es decir, realistas, sería inadecuado'.

⁹⁴ *Ibid.* P. 64-65.

de la novel·la apareix, doncs, de la tensió entre l'afany unificador de tot acte creatiu i la necessitat d'incloure, en aquest acte, la consciència de la naturalesa limitada del subjecte creador i, com observa Ballart, de la necessitat d'aquesta limitació⁹⁵. A diferència de l'efecte satíric, que consistiria en la reducció de la totalitat a un dels seus aspectes, la ironia respon a una voluntat comprensiva, en la mesura que presenta una unitat d'elements heterogenis i discontinus en una unitat orgànica que sempre està sota sospita. Escriu Lukács:

Les relacions que doten de coherència aquests elements abstractes no són, en la seva puresa abstracta, sinó de naturalesa formal. També el principi últim unificador no pot ser sinó l'ètica de la subjectivitat creadora, ètica que s'ha fet evident en els continguts mateixos. Però és necessari que aquesta última sigui abolida per tal que pugui realitzar-se l'objectivitat normativa del creador èpic i ella és, no obstant, incapaç de penetrar completament els objectes que ha de formar; no pot desprendre's enterament del seu aspecte subjectiu per aparèixer com el sentit immanent al món dels objectes. També és necessària que, per assolir l'acte creador d'equilibri, es corregeixi ella mateixa per mitjà d'una nova ètica determinada, al seu torn, pels continguts. És aquesta interacció entre dos complexos ètics, aquesta dualitat en la reacció i aquesta unitat en la forma la vertadera substància de la ironia.⁹⁶

La ironia segons Lukács, doncs, és un fenomen de correcció; més concretament, d'autocorrecció de la fragilitat del món: allò que en el món apareix com a desunit i desprovist de sentit, la ironia ho presenta com una totalitat orgànica, significativa⁹⁷. Al seu torn, és correcció d'aquesta correcció, en la mesura que pren la forma d'una

⁹⁵ BALLART, P., *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994. pàg. 213.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ BALLART, op. cit. pàg. 214.

dialèctica entre l'obligació de l'autor d'evidenciar el seu acte creador i la necessitat de corregir aquesta evidència, de limitar la presència de la pròpia subjectivitat. Si la ironia presenta allò desunit com a connectat, ho fa sempre des de la consciència que aquesta unitat és problemàtica, relativa a una consciència i, per tant, parcial. Des d'aquest punt de vista, la ironia de Lukács sembla designar la inconclusivitat de tot sentit, que se situa en una inestabilitat deliberada. Indica, així, la necessitat d'una doble distància –respecte d'allò que l'autor explica i respecte de l'acte mateix d'escriptura⁹⁸.

Des d'aquest punt de vista, resulta legítim pensar la literatura metaficcional, especialment en la seva inclusió del discurs crític, com l'explicitació radical d'aquesta doble distància de què parla Lukács, si tenim en compte, no obstant, que ja no es pensa com una distància epistemològica sinó *ontològica*. Tal com observa Imhof, la realitat ja no funciona com el model in-formador de l'obra literària; enlloc d'aquesta direccionalitat 'ingènua', la metaficció pren, com a principi estructurador, la impossibilitat de prendre la realitat com a principi estructurador. Això suposa una doble revisió, tant de la idea de realitat que l'obra literària, presumptament, representa com de la relació entre una i altra. Tal com sostenen D. W. Fokkema i Brian McHale, la suspensió de la relació entre l'obra i la realitat té un fonament ontològic: la metaficció s'organitza a partir de la convicció que no hi ha cap realitat 'amb forma' que preexisteixi a l'obra i que, per tant, pugui oferir-se com a model. Fokkema oposa el treball

⁹⁸ Lukács, *Ibid.* pàg. 90.

modernista amb les hipòtesis –figura privilegiada de la novel·la moderna, en la mesura que expressa la mena d’incertesa i de provisionalitat característica de l’escepticisme epistemològic que li és característic –i el treball postmodernista amb les ‘impossibilitats’, propi d’un nihilisme epistemològic que, segons la proposta de McHale, es transmuta en interrogació ontològica. Segons Fokkema, en la visió postmodernista, no hi ha cap mena de realitat que pugui validar un conjunt d’hipòtesis i descartar-ne d’altres, ni tan sols en una situació ideal, cosa que invalida el joc d’hipòtesi i contra hipòtesi típicament modernista⁹⁹. Segons l’argument de Mas’ ud Zavarzadeh, la metaficció respondria a aquesta crisi de la noció mateixa de realitat amb una reducció radical del seu focus d’atenció i limitant-se a la representació de l’únic que es pot percebre com una entitat cognoscible: la ficció, i la manera com el llenguatge funciona en el discurs ficcional¹⁰⁰. En aquest sentit, l’obra metaficcional, en virtut de la seva autorreflexivitat, constituïria ja una afirmació cosmovisional, en la mesura que només accepta com a certa –i com a certa –la realitat del discurs ficcional¹⁰¹. L’obertura del conte de Ronald Sukenick *The Death of the Novel* és màximament representativa de les funcions de la dimensió crítica del discurs metaficcional, tant per la manera com explora un dels procediments paradigmàtics

⁹⁹ FOKKEMA, D.; *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.

¹⁰⁰ ZAVARZADEH, M; *The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel*, London, 1976; veure el primer capítol, pàgs. 3 a 50.

¹⁰¹ IMHOF, R. p. 19

d'autocorrecció lukacsiana com pel treball d'indistinció entre els discursos ficcional i crític que desplega. Escriu Sukenick:

Fiction constitutes a way of looking at the world. Therefore I will begin by considering how the world looks in what I think we may now being to call the contemporary post-realistic novel¹⁰².

El narrador de Sukenick passa immediatament a caracteritzar la 'ficció realista' com aquella mena de ficció que pren el temps cronològic com el mitjà d'una narrativa entramada, que té com a tema una 'psique individual irreductible' i, per sobre de tot, apunta a la realitat concreta de les coses com l'objecte i la *rationale* de la seva descripció¹⁰³. L'escriptor contemporani, en canvi, escriu Sukenick, ha de recomençar de nou:

Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist. God was the omniscient author, but he died; now no one knows the plot, and since our reality lacks the sanction of a creator, there's no guarantee as to the authenticity of the received version. Time is reduced to presence, the content of a series of discontinuous moments. Time is no longer purposive, and so there is no destiny, only chance. Reality is, simply, our experience, and objectivity is, of course, an illusion. Personality, after passing through a phase of awkward self-consciousness, has become, quite minimally, a mere locus for our experience¹⁰⁴.

Sukenick ofereix una descripció detallada de la inestabilitat ontològica que la literatura metaficcional pren com a punt de partida. En la mesura que els principis axials que sostenien la literatura realista –temps cronològic, realitat objectiva i objectivable, psicologia del

¹⁰² SUKENICK, R. 'The Death of the novel', dins de *The Death of the Novel and other stories*, The Dial Press, New York, 1969; p. 41.

¹⁰³ Sukenick, *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 41.

personatge, teleologia- es declaren ara obsolets, l'escriptura passa de representar mons a postular-los. McHale entén que aquest pas és una conseqüència de la lògica immanent del gènere. L'obra ja no es pensa en relació a un model existent, sinó com a productora de models possibles, equivalents en tant que hipòtesis no verificables. En un mateix moviment d'autocorrecció irònica, però, la literatura metaficcional es veu obligada a incloure la consciència de la naturalesa textual, postulada, dels mons que produeix/presenta. En aquest sentit, la textura crítica dels textos metaficcionalen pren una última funció, similar a la de les teories intercalades de la novel·la moderna: la inclusió dels principis crítics que sostenen la pròpia pràctica creativa ja no suposen només la producció d'un marc estètic dins del qual l'obra pren el seu sentit; la reapropiació del discurs crític com a 'material dramàtic' suposa l'acta de defunció d'una normativa amb pretensions de validesa universal.

3.2.

El postulat ontològic: la inversió del platonisme

***The Recognitions* (1955), de William Gaddis**

Amb *The Recognitions* (1955), William Gaddis empeny el programa modernista fins al límit del que, més endavant, constituirà l'espai postmodern. La novel·la explica la història de Wyatt Gwyon, un falsari genial que rep el seu nom del gaèlic i que significa 'fill de fill', en una enquesta sobre els seus orígens. Gwyon renuncia unes primeres aspiracions d'ordenar-se (quina mena de monjo) i de fer-se artista, i troba la seva vocació veritable com a copista de la gran pintura flamenca. Com Gwyon, una sèrie considerable de personatges es caracteritzen per una aproximació a l'art que topa amb la imitació allà on busca l'originalitat: Stanley es desdiu per compondre com Bach; Otto, un dramaturg obsessionat per a escriure una peça pròpia, no aconsegueix passar del plagiat (i, tal com observa Tony Tanner, d'un narcisisme absorbent: es passa la novel·la arrançant la seva imatge als diversos miralls que troba)¹⁰⁵. La oposició entre 'màscara', 'mascarada' i 'realitat' es formula en la primera frase de la novel·la:

Even Camilla had enjoyed masquerades, of the safe sort where the mask may be dropped at that critical moment it presumes itself as reality¹⁰⁶.

¹⁰⁵ TANNER, T., *City of Words*, p. 394.

¹⁰⁶ GADDIS, W., *The Recognitions*, Nova York, Penguin, 1993 [1955]; p. 3.

La mascarada –aquest desdoblament lúdic entre un jo ‘real’ i una aparença ‘falsa’- només es pot gaudir (només preserva la seva innocència) mentre es mantingui la possibilitat d’escatir entre els dos termes d’aquest desdoblament; la impugnació d’aquesta possibilitat és justament el tema de la novel·la de Gaddis, que aprofita l’ excepcional habilitat del seu protagonista per posar-lo en relació amb tota mena de falsificadors: religiosos, estètics, sexuals, socials. Com observa Chenétier, en la novel·la ‘tots els noms són polisèmics, totes les identitats són prestades, tots els valors hi estan corromputs, tot els embarassos són nerviosos i tots els suïcidis, fallits’¹⁰⁷. En aquest sentit, la novel·la de Gaddis apunta a una de les conseqüències de la circulació d’obra en el món de la reproductibilitat tècnica, on el diner ha substituït tota figura de transcendència: la dissolució radical del valor de l’obra (que obtindria gràcies al contacte amb un Origen metafísic, extern a l’estructura per on circula) en valor de canvi. ‘En absència de tota intervenció transcendent que refundaria en cada cas el valor de l’acte o de l’objecte, encara que fos artístic’, escriu Chenetier, ‘aquest no és sinó doble, repetició, redundància i quequeig, dissolució de l’ésser en l’aparença’¹⁰⁸. El món de *The Recognitions* es presenta, doncs, com el món de la fraudulència, però només per a posar en crisi el sistema de convencions que recolza la noció mateixa de ‘frau’. Dit d’una altra manera, *The Recognitions* treballa per posar en crisi –podríem dir, per a deconstruir- la oposició entre un original i

¹⁰⁷ M. CHÉNÉTIER, *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*, Madrid, Visor, 1997; p. 45.

¹⁰⁸ *Ibid.*

les seves còpies. En aquest sentit, la utilització del model estructural de la *quest* resulta particularment significatiu.

Wyatt Gwyon és un individu que surt *edípicament* a la recerca dels seus orígens, tant biològics com artístics. Gwyon, com tants altres personatges, és un individu sensible a una sensació generalitzada de ‘pèrdua d’alguna cosa’ (*sense of something lost*). Ara bé, aquesta recerca durà Gwyon a comprendre que la remuntada final és inassolible, que no hi ha un origen que clausuri la cadena de causes, sinó que només hi ha l’esdevenir infinit d’aquesta cadena. Aquí és on la noció mateixa de *reconeixement* (recognition) pren la seva importància estructural en la semàntica particular de l’obra. Al llarg de la novel·la, apareixen més de vuitanta referències a la noció de ‘reconeixement’, de manera que, com adverteix Tanner, ens trobem davant d’una noció més aviat complexa. Gaddis pren l’expressió de *Els reconeixements clementins*, obra del segle III d.C., erròniament atribuïda a Clement de Roma. A les seves notes de treball Gaddis apunta que el que li interessa de la noció de ‘reconeixement’ és que implica la impossibilitat d’escapar de la pauta¹⁰⁹. Efectivament, tot acte de reconeixement suposa una repetició, això és, la detecció, en un objecte present, d’una forma anterior que s’hi duplica; trobar la forma primera que hauria causat tota la cadena de repeticions suposaria arribar a la noció de l’Original sobre la qual reposa la possibilitat mateixa del reconeixement. En la mesura que Gaddis juga a combinar, i a fer col·lisionar, tant la concepció mimètica de l’art (i el problema teòric i estètic que suposa

¹⁰⁹ JOHNSTON, op. cit. p. 34

la definició de la idea mateixa de *mimesis*) amb una cosmovisió religiosa, que deriva l'existència de la divinitat, no resulta sorprenent que la idea del reconeixement aparegui vinculada, en un primer moment, a un aspecte de la realitat que s'hauria 'fet visible', 'reconegut', en l'obra dels mestres. Des d'aquest punt de vista, les grans obres d'art contindrien un reconeixement d'un aspecte de la realitat, en el qual, entenem, s'hi llegeix l'escriptura divina; la divinitat, per tant, fundaria aquesta mena d'experiència estètica –i la seva dimensió cognoscitiva– tal com sembla desprendre's de la descripció que Wyatt fa del seu contacte amb un Picasso:

It was one of those moments of reality, or near-recognition of reality(...) When I saw it all of a sudden everything was freed into one recognition, really freed into reality that we never see, you never see it. You don't see it in paintings because most of the time you can't see beyond a painting.¹¹⁰

S'estableix aquí una distinció, entre la mena d'art mediocre, que pren la forma d'una expressió de l'ego de l'artista que només remet a sí mateixa –i, per tant, impossibilita la mena de visió de què parla, aquí, Wyatt –i la mena d'art, propi dels grans, que esborra de sí tota consideració per al subjecte creador i (re)produeix el que podríem pensar com a epifania secular, això és, una 'revelació sobtada' d'alguna mena de veritat transcendent. En el món que descriu Gaddis, però, aquesta segona mena d'art només es assolible per mitjà de la còpia de l'obra mestra, en la qual el copista esdevé un amb el mestre i, per tant, torna a experimentar aquest reconeixement que va

¹¹⁰ GADDIS, citat per Tanner, op. cit. p. 396.

produir, en el seu moment, l'obra copiada.¹¹¹ Aquesta lògica del reconeixement recolza sobre un paradigma 'platònic'¹¹² que funda la dialèctica entre la repetició i la diferència en una relació d'analogies icòniques. Precisament perquè preserva la possibilitat d'un original, d'una essència metafísica, ens és possible entendre la desfeta que suposa, per a Wyatt, el descobriment que, en el seu mite d'origen, no hi ha una primera còpia d'un original, sinó còpia d'una còpia

A aquesta primera lògica, per tant, Gaddis hi inclou una de segona que, d'acord amb Deleuze, podem pensar com el revers de la platònica:

Considérons les deux formules : 'seul ce qui se ressemble diffère', 'seules les différences se ressemblent'. Il s'agit de deux lectures du monde dans la mesure où l'une nous convie à penser la différence à partir d'une similitude ou d'une identité préalables, tandis que l'autre nous invite au contraire à penser la similitude et même l'identité comme le produit d'une disparité de fond. La première définit exactement le monde des copies ou des représentations; elle pose le monde comme icône. La seconde, contre la première, définit le monde des simulacres. Elle pose le monde lui-même comme phantasme.¹¹³

En aquesta segona lògica, la identitat apareix com a *producte* de les diferències que s'estableixen entre els simulacres, com 'l'efecte exterior del simulacre' en tant que es construeix sobre les sèries divergents –sèries divergents de divergències –i les fa *ressonar*. A partir

¹¹¹ Aquest és el principi a partir del qual John Johnston organitza la seva lectura de la novel·la de Gaddis.

¹¹² DELEUZE, G.; *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, Per a una anàlisi deleuziana de l'obra de Gaddis, *vid.* JOHNSTON, J.; *Carnival of Repetition. Gaddis's The Recognitions and Postmodern Theory*, Philadelphia, University Of Pennsylvania Press, 1990.

¹¹³ DELEUZE, G.; *Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit, 1969, p. 302.

d'aquesta ressonància, el món del simulacre produeix la seva positivitat. El que ens interessa ara assenyalar és la coexistència problemàtica entre aquestes dues lògiques en la novel·la de Gaddis, cosa que ens permet llegir-la com la història d'una caiguda –del primer sistema, platònic, al segon, simulacral-. Al seu torn, és la presència d'aquest sistema platònic el que explica que Wyatt, a l'última escena de la novel·la en què apareix, es trobi en un monestir espanyol, gratant i arrencant la pintura de les parets. En aquesta situació, Wyatt rep la visita d'un novel·lista nord-americà, Ludy, que va en busca d'experiències religioses i material 'original'. A la pregunta que li formula sobre si està 'restaurant' les pintures, Stephen irònicament respon que sí; *irònicament*, diem, perquè el que sembla que hi ha en joc en aquest moviment destructiu d'Stephen és un sentit *ampli* de restauració: el que persegueix Stephen és la restauració de la realitat respecte d'ella mateixa, això és, de l'eliminació de les seves còpies, de les interposicions, de les mediacions quasi-infinites. Si, abans, s'ha desfet de les seves falsificacions, ara procedeix a desfer-se de les falsificacions dels grans mestres, per tal de fer emergir una unitat perduda que 'ja sempre era allà'¹¹⁴

Separateness, that's what went wrong... Everything withholding itself from everything else (...) painters who weren't afraid of spaces, of... cluttering up every space with detail everything vain and separate affirming itself for fear thatç... fear of leaving any space for transition, for forms to... to share with each other ... in the Middle Ages when everything was in pieces and gilding the pieces, yes to

¹¹⁴ TANNER, op. Cit. p. 398.

insure their separation for fear there was no God... Everything vain, asserting itself.¹¹⁵

Aquesta unitat perduda, però, només és concebible des de l'esdeveniment –la caiguda –que la funda retroactivament com l'espai –la unitat perduda –des de la qual es cau. L'heroi de Gaddis dibuixa la caiguda d'un règim platònic –d'original i còpia, recíprocament constituïts –, a un de *simulacral*, on 'no hi ha objectes perduts', on el sentit mateix d'una realitat perduda es dona com l'efecte de la circulació de simulacres¹¹⁶. D'aquí, que Wyatt es trobi, com l'Ishmael de Melville, atrapat entre el llenguatge de la caiguda (el jeroglífic, el signe-còpia) i una realitat informe i incognoscible a la qual només podem accedir com a més enllà d'aquest llenguatge, *gràcies* a aquest llenguatge. En aquest sentit, com veurem més endavant, *The Recognitions* dibuixa el desplaçament traumàtic d'un món organitzat d'acord amb el règim platònic, a un de simulacral, on la dialèctica entre la repetició i la diferència es dona d'acord a un sistema productor, segons Deleuze, d'«intensitats».

A través del joc entre aquests dos paradigmes, la novel·la de Gaddis dramatitza el que Deleuze anomena 'la fi de la veritat'. La 'inseguretat ontològica' del món de què parlàvem al capítol anterior pren aquí una lògica *supplemental*: no només es desfà la possibilitat mateixa d'un original del qual l'obra és còpia, sinó que s'inscriu aquesta desfeta en una sincronia de textos-obra les relacions entre els quals perden tot sentit de jerarquia: la diacronia esdevé sincronia, la

¹¹⁵ GADDIS, op. cit. p. 874-875.

¹¹⁶ JOHNSTON, op. Cit. pàg. 39.

genealogia es torna fantasma. En aquest sentit, com apuntàvem abans, la incorporació de textures crítiques explícites per part l'escriptura metaficcional postmoderna és un signe més d'aquesta desfeta de jerarquies discursives.

Borges, Barth, Barthes

Aquesta crítica explícita apunta, doncs, a una reformulació de la noció mateixa de text i de la relació que, en conseqüència, estableix amb la tradició que el precedeix. En la major part de les reflexions sobre la postmodernitat i el postmodernisme, sembla destacar la consciència, apareguda i fixada al llarg de la dècada dels seixanta, de la impossibilitat de seguir escrivint de manera ingènua, on 'ingènua' pren el sentit que Friedrich Schiller li atorga a *Sobre poesia ingènua i poesia sentimental* (1795-1796), és a dir, com aquella mena de poesia que parteix de la convicció que món i poeta són un i que, per tant, narrar l'un és narrar l'altre¹¹⁷. Potser la formulació més sintètica és la d'Umberto Eco, que caracteritza la postmodernitat com un esforç d'evitar la 'falsa innocència' acompanyat de la necessitat de seguir dient¹¹⁸. La postmodernitat, per tant, es caracteritza per la definició

¹¹⁷ SCHILLER, F. 'Sobre poesía ingenua y poesía sentimental', *Friedrich Schiller: Sobre la gracia y la dignidad, sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Barcelona, Icaria, 1985.

¹¹⁸ 'Pienso que la actitud postmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle 'te amo desesperadamente', porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: 'como diría Liala, te amo desesperadamente'. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia

d'una relació particular amb el passat; concretament, amb el passat entès com a llenguatge sense original. Charles Jencks, als seus treballs sobre arquitectura moderna i postmoderna, designa com a postmoderns aquells arquitectes que conceben –i treballen– l'arquitectura com a llenguatge i que, per tant, produeixen obra en diàleg amb, o com a intervenció d'aquest llenguatge¹¹⁹. Entesa en aquests termes, però, la tradició passa a ser percebuda com un corpus tancat, autònom, al qual ja no pot seguir una addició il·limitada d'obra. La noció 'progressiva' de la literatura, pensada segons el model hegel·lià com un relat d'emancipació, d'autosuperació dialèctica sotmesa a una teleologia, entra famosament en crisi i s'imposa als autors sota la forma d'una angoixa aguda. ¿Hi ha alguna legitimitat possible a l'arrogància de voler afegir una obra més al corpus monumental de la tradició literària? L'escriptor postmodern conquereix un 'després' per a sí –s'obre un espai en la trama d'influències angoixants– a partir d'una redefinició de l'obra –i, amb ella, del sentit de la producció artística. En la història del pensament literari de la segona meitat del segle XX, una de les reformulacions més importants es produeix amb la recepció del pensament de Bakhtin, particularment, amb la redefinició del concepte de *dialogia* en el d'*intertextualitat*¹²⁰. El text passa a ser percebut com un node, com

se ha perdido'. Eco, U. *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona, Lumen, 1984; p. 74. Segons Eco, aquest esforç per a mantenir la capacitat de seguir dient sense caure en el ridícul d'ignorar el que ja s'ha dit –i el fet mateix que s'ha dit– distingeix l'actitud postmoderna de l'actitud avantgardista, que, en la seva persecució de la destrucció de la tradició, acaba per trobar-hi la pròpia.

¹¹⁹ JENCKS, C.; *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, p. 6

¹²⁰ Per als primers esforços exegètics de l'obra de Bajtin, i la formulació de la noció d'"intertextualitat", Vid. KRISTEVA, J., *Semiòtica*, (2 vols.), Madrid,

un espai de convocatòria i de refracció de paraules anteriors, de paraules d'altres, que carreguen un conjunt particular de d'intencions, de connotacions, de lectures. Tota paraula convocada implica, per tant, una situació comunicativa, la gestió intencional de la qual resulta en la forma particular de l'enunciat del qual forma part aquesta paraula, i una cosmovisió que sostingui l'estructura enunciativa com a estructura amb sentit. Així, Roland Barthes pot escriure, el 1967, que

(...) le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles.¹²¹

La formulació barthesiana –‘tot text és un intertext’- fa, d'una ontologia textual, una redefinició de l'acte artístic, que es veu obligat a renunciar al fetitxe de la originalitat. *Precisament* perquè tota obra és la repetició d'obres anterior, precisament perquè l'escriptura és còpia, la doctrina de la originalitat esdevé insostenible, per la senzilla raó que no hi ha original possible. Cal tenir en compte, aquí, que Barthes està discutint encara amb una noció *forta* de crítica positivista, caracteritzada per una doble obsessió genètica i causalista. Reivindicar la naturalesa múltiple, dialògica, del text té dos objectius clars: d'una banda, impugna la figura del crític, a partir de la impugnació de la de

Fundamentos, 1978, TODOROV, T., *Mihail Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

¹²¹ BARTHES, R.; La mort de l'auteur, *Ouvres complètes*, II, 1966-1973, Paris, Éditions du Seuil, p. 494 ('La muerte del autor', dins de *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Siglo XXI, p. 69)

l'autor; de l'altra, reivindica una experiència de la lectura com a recorregut, i no com a revelació o descoberta d'una profunditat, d'un 'sentit ocult', d'una 'veritat codificada'. L'escriptura no es desxifra, diu Barthes; es desentortolliga: 'l'espai de l'escriptura', escriu el semiòleg francès, 's'ha de recórrer, no pot travessar-se; l'escriptura instaura sentit sense cessar, però acaba sempre per evaporar-lo'¹²². Una concepció del text desprovista de 'fons' suposa un descrèdit de la figura de l'Autor, entès com a principi causal i com a proveïdor de la matèria experiencial ('se suposa que l'Autor és el que nodreix el llibre' escriu Barthes, 'és a dir, que existeix abans que ell, que pensa, pateix i viu *per a* ell'¹²³), però també del crític, i de la crítica, que redueix l'activitat lectora a la descoberta de l'Autor o d'alguna de les seves hipòtesis.

No cal dir que la figura paradigmàtica de l'afirmació de la còpia com a original (i, per tant, de la negació de tota possibilitat de ser efectivament original i de l'existència de la originalitat mateixa) es troba anunciada al *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges. Graciela Speranza, però, troba una impugnació més clara de la crítica com a instància normativa en un altre text de l'argentí¹²⁴. A *El acercamiento a Almotásim*, de 1936, Borges incorpora una sèrie de *gadgets* propis de la crítica: el text es presenta com una nota fraudulenta, una ressenya d'una obra que ara sabem inventada per Borges; la fraudulència va acompanyada de l'aparell textual i paratextual propi de la ressenya: la

¹²² *Ibid.* pàg. 70.

¹²³ *Ibid.* Pàg. 68

¹²⁴ SPERANZA, G. *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, p. 107-109.

nota al peu, la paràfrasi de l'obra comentada, la consignació d'obres de referència segons el format acadèmic, les citacions... Borges fins i tot es permet d'introduir, de passada, una menció sobre l'ordre de prioritats incert entre l'original i la seva traducció, incertesa que reforça el desmuntatge de la jerarquia implícita en la citació: Borges presenta entre cometes les presumptes citacions d'exègetes de l'obra de Mir Bahadur, però, dins encara de les cometes, hi obre un parèntesi amb la referència en anglès original, cosa que desestabilitza el règim d'atribució autorial que s'inaugura amb les cometes. L'estructura sencera del text es posa, segons Speranza, al servei de la impugnació irònica de la instància valorativa del crític, en la mesura que se n'apropia la perspectiva i la subsumeix al règim ficcional del relat. Des d'aquest punt de vista, posada en relació al tot de l'obra de Borges, el conte es pot llegir com un constructe autorreferencial, en el qual la idea de l'escriptura com a afegitó de notes al peu a obres anteriors es literalitza a partir de l'excusa, merament anecdòtica, de la inexistència de l'obra anotada.

El 1967, el mateix any en què Barthes decreta la caiguda de l'imperi de la crítica associada, o dependent, de l'imperi de l'Autor, Borges i Bioy Casares reprenen l'obra del seu heterònim estrafalari, Bustos Domecq, i en publiquen un segon recull de textos, *Crónicas de Bustos Domecq*, on presenten una galeria d'artistes extraordinaris, descendents de Menard i responsables d'obres que encarnen o tematitzen problemes propis de la teoria literària. Potser César Paladión, paradigma de l'apropiacionisme i Ramón Bonavena,

exageració de la pulsio realista, siguin especialment destacables; el primer perquè exagera i amplia l'abast del projecte menardià – s'apropia obres senceres com l'*Émile* de Rosseau, *Les geòrgiques* o *El gos dels Baskerville*- convençut de la futilitat de buscar paraules noves per a emocions o problemes perfectament expressats anteriorment en les paraules d'altres. El segon, perquè ridiculitza –i denuncia com a fal·làcia- la pretensio de la representacio realista. Ocupat a descriure la cantonada nord-nordest de la taula del seu estudi, Bonavena ha escrit ja, en el moment en què el troba Bustos Domecq, sis volums sencers que detallen la cantonada i la seva relacio amb la seqüència arbitrària d'objecte que hi han establert alguna mena de relacio. L'obra de Bonavena reprèn el programa dels cartògrafs de 'Del rigor en la ciencia', que havien produït un mapa que coincidia punt per punt amb el territori, sense haver-ne après la lliçó: que un mapa funciona com a mapa *gràcies* al rebuig a la literalitat, això és, a la traduccio. L'interès de Borges pels gèneres policíac i fantàstic, per les paradoxes lògiques, els exercicis especulatius i la distincio entre escriptura, crítica i lectura són signes que apunten a aquesta 'traduccio' constitutiva de l'acte creatiu. Funcionen, com en el cas de la literatura metaficcional, com a delacions del propi artifici, això és, com a *trops* principals d'una retòrica de l'honestedat.

La publicacio, el mateix any, dels textos de Bioy i Borges, i de Barthes, consolida un espai teòric on l'escriptura es pensa com una repeticio refractada, modificada, crítica, d'una escriptura anterior. La convocatòria de veus diverses és, inevitablement (el model de

Menard és exemplar) un desplaçament, una recontextualització, que és, en virtut de la lectura entesa com a recorregut, com a experiència puntual i irreductible, reescriptura. El text fundacional de John Barth, *The Literature of Exhaustion* (1968), es publica l'any següent i, essencialment, traça algunes línies possibles per a l'exploració creativa d'aquest espai. Essencialment, Barth defensa, en aquest text, una doble necessitat: d'una banda, la de reconèixer el que anomena les *ultimacies* del moment contemporani, una mena no del tot definida de límit que s'experimenta com a esgotament, o exhauriment, de formes artístiques anteriors; de l'altra, la de partir d'aquest límit, d'aquest exhauriment, per a seguir escrivint –seguir produint obra- i, per tant, impugnar el que aquest límit decreta: això és, la mort o la impossibilitat de seguir escrivint¹²⁵. Barth tria Borges com a paradigma de la utilització d'aquests límits com a material per a la pròpia obra; concretament, la incorporació de la poètica i obra Modernistes com a punt de partida per a la pròpia escriptura. Aquesta incorporació, però, planteja una sèrie de preguntes, la primera de les quals té a veure amb la naturalesa d'aquesta incorporació. Segons Barth, 'incorporar' suposa 'fer mitjà' del que, en una altra poètica, és un límit; concretament, utilitzar el límit de l'exploració Modernista com a mitjà per a la Postmodernista. Això només és possible a través de la inclusió formal d'una distància, que, en Barth, pren la forma de la ironia; del contrari, la incorporació en l'obra d'aquests límits podria confondre's amb la incorporació de l'obra en els límits, cosa que

¹²⁵ BARTH, J.; 'The Literature of Exhaustion', *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Baltimore i Londres, The Johns Hopkins University Press, 1984; p. 71

suposaria la prolongació acrítica del programa Modernista en un moment en què aquest programa es percep com a obsolet. Si l'obra contemporània –això és, posterior als monuments Modernistes de Joyce, Woolf, Beckett i Proust- vol garantir-se alguna mena de legitimitat, ha de relacionar-se críticament amb aquesta tradició. Ignorar-la seria igualment perillós, tal com expressa Barth en la seva formulació famosa sobre el ridícul de compondre, ara, la sisena simfonia de Beethoven o d'alçar la catedral de Chartres: hom només pot fer-ho, escriu Barth, si ho fa *irònicament*.

'If Beethoven's Sixth were composed today', escriu Barth, 'it might be an embarrassment; but clearly it wouldn't be, necessarily, if done with ironic intent by a composer quite aware of where we've been and where we are'¹²⁶. La primera meitat de la formulació indica la impossibilitat de seguir escrivint en formes que no han estat produïdes pel moment en què s'escriu –i que, per tant, no l'expressen, no li fan justícia, condemnen l'escriptor a l'anacronisme-; la segona meitat, desplega un repte estètic que esdevindrà, com sabem, programa. La tradició anterior sencera, amb tot el seu repertori de formes, motius, personatges i llenguatges, es troba a la disposició de l'escriptor postmodern sempre i quan s'hi relacioni de manera irònica, això és, hi imposi una distància crítica; aquesta distància, demana un espai irreductible a l'espai ironitzat que es descriurà, al llarg dels anys setanta, com a propi de la postmodernitat; aquesta distància, finalment, ha de ser indicativa de la consciència històrica amb què es

¹²⁶ *Ibid.* pàg. 69

realitza aquesta repetició, cosa que suposa la pregunta per les maneres d'introduir aquesta consciència en l'obra. Barth, que fa penjar la distinció entre *technologically up-to-date* o *out-of-date* de la inclusió d'aquesta consciència, proposa una solució immediata: cal substituir l'objecte de la representació que la tradició mimètica havia assumit com a natural. Enlloc de la 'realitat', el que imita la literatura postmoderna, començant per la seva pròpia, diu Barth, és la representació de la realitat, l'univers de representacions històriques de la realitat. Aquesta és, segons l'autor nord-americà, l'única manera artística de conciliar l'abisme ontològic entre art i vida:

to define fiction as a kind of true representation of the distortion we all make of life. In other words, it's a representation of a distortion; not a representation of life itself, but a representation of a representation of life.¹²⁷

D'acord amb aquesta idea, resulta del tot coherent que Barth caracteritzi les novel·les com 'novel·les que imiten la novel·la, escrites per un autor que imita la funció de l'autor'. De manera més o menys conscient, aquí Barth està proposant la paròdia com a gènere privilegiat de l'escriptura postmodernista. Sigui entesa com a 'repetició amb distància crítica' (Hutcheon) o d'acord amb les teories de la doble codificació (*double coding*) de Charles Jencks la paròdia, com la metaficció, entra així en el camp de l'escriptura postmodernista com a figura d'una consciència històrica crítica. Com veurem en els capítols dedicats a les teories postmodernes de la paròdia, no tota paròdia és metaficcional de la mateixa manera que

¹²⁷ PRINCE, 'An Interview with John Barth', *Prism*, 1968, p. 54.

no tota metaficció és paròdica; l'espai en què se solapen, però, és l'espai de la desfeta definitiva de la instància de la Crítica que, segons Roland Barthes, acompanyava la defunció de l'Autor com a garantia de sentit. Aquesta desfeta justifica encara més profundament la importància que Barth atorga a l'obra de Borges.

Realisme i realitat

Fuck all this lying look what I am really trying
to write about is writing'

B.S. Johnson, *Albert Angelo*

Paradoxalment, aquesta declaració de defunció és possible perquè la realitat ja no funciona com l'ancoratge de l'escriptura ficcional. Si la tradició mimètica postula una relació entre la realitat i l'obra literària en la qual la primera dóna forma a la segona, que s'escriu 'en concordança amb' ella, la tradició metaficcional posa en suspens aquesta influència, de manera que la realitat ja no s'accepta com a criteri ni com a mesura –com a organisme dotador de forma –de l'obra literària. La reacció de la literatura metaficcional amb la realitat, doncs, és doble: d'una banda, denuncia sistemàticament les limitacions epistemològiques del *realisme*, de les seves convencions i dels seus supòsits cosmovisionals; de l'altra, proposa una reformulació ontològica del que s'entén per *realitat*, ja no per a

ajustar-hi una forma literària que expressi aquesta nova idea, sinó per establir-hi una relació negativa, on la obra es constituirà de tal manera que designi la inefabilitat d'aquesta realitat i, alhora, la seva renúncia a representar positivament aquesta inefabilitat. La metaficció dinamita, així, no només la reivindicació de la capacitat mimètica de la literatura sinó la inexistència d'un objecte que pugui sostenir una relació mimètica, del tipus que sigui. L'escriptor metaficcional entén que la literatura realista no presenta la realitat 'tal com és', segons el principi del *tranche de vie*, sinó una il·lusió que és producte del falsejament d'aquesta primera realitat. La noció de 'falsejament' passa per la convicció que la realitat és, essencialment, caòtica, fluida, caracteritzada per una absència absoluta d'ordre, mentre que l'art, en virtut de la seva pròpia definició, és sempre, i necessàriament, una figura d'ordre. 'Life does not tell stories', escriu B. S. Johnson:

Life is chaotic, fluid, random; it leaves myriads of ends untied. Writers can extract a story from life only by strict, close selection, and this must mean falsification.¹²⁸

Per tant, si es vol ser fidel a la representació d'una realitat entesa en aquests termes, l'escriptor ha de treballar *en contra* dels codis de representació establerts, cosa que, de fet, ha caracteritzat històricament tota empresa metaficcional. Tal com argumenta de manera especialment convincent Umberto Eco, Joyce ja havia problematitzat el principi de la selecció 'rellevant' en la representació realista en el seu *Ulysses*, on, segons el semiòleg italià, la mimesi passa

¹²⁸ JOHNSON, B.S.; *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?* London, 1973; p. 14.

per la inclusió d'un material que la tradició realista clàssica hauria rebutjar per *irrelevant*¹²⁹. La 'gratuitat' joyceana és només aparença de gratuïtat: el principi clàssic de selecció 'significativa' es veu substituït per un principi *modernista* de selecció inclusiva, al servei de la representació de la fluïdesa i del caos de la vida contemporània. Aquesta mena modernista de selecció treballa per a produir un efecte de desaparició de l'activitat seleccionadora, no pas per afirmar aquesta desaparició. En la pràctica postmoderna, en canvi, tota forma de selecció es pensa sota el signe d'una falsificació sense pal·liatiu, subjecta, a més, a la sospita d'un interès amagat, d'una necessitat humana, d'una pulsio ideològica. Grendel, el protagonista de la novel·la homònima de John Gardner, ho expressa de la manera següent:

I understood that the world was nothing: a mechanical chaos of casual, brute enmity on which we stupidly impose our hopes and fears.¹³⁰

El repte que la novel·la es planteja a sí mateixa consisteix a evitar el que es percep com un doble reduccionisme: el que passaria per acceptar l'obra com a dotació unívoca de forma i, per tant, fa equivalent art a artifici; i la que, admetent la fluïdesa caòtica del món, prendria la forma d'una mimesi radical, a on, per a designar el caos, es reproduiria el caos i per a designar l'avorriment, es produiria una obra avorrida. La novel·la metaficcional convoca els dos pols del problema i els resol en una tensió que apareix al nivell d'un meta text

¹²⁹ ECO, U., *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 69-70.

¹³⁰ GARDNER, J.; *Grendel*, New York, Vintage Books, 1989 (1971), p. 27.

que convoca aquesta dialèctica i en fa l'objecte de representació. A 'Petition', John Barth escriu la història de dos germans siamesos incompatibles. El germà que organitza la petició és un individu intel·ligent i articulat que vol desfer-se d'un germà groller, primari, instintual, al qual es troba unit per l'esquena:

He's incoherent, but vocal; I'm articulate, but mute.¹³¹

El germà que demana, doncs, apareix com la figura del llenguatge en la seva tendència a l'autosuficiència i l'autotel·lisme, entestat a desfer-se de tota traça residual de la vida bruta, de la matèria, de l'economia pulsional; Barth no només apunta a la impossibilitat de la renúncia de l'un en favor de l'altre, sinó que els presenta en una relació dialèctica: D'una banda, perquè els germans són, òbviament, inseparables; de l'altre, perquè és en la mesura que el germà articulat *demana* que arriba, i arribem, a la consciència que la demanda és insostenible i, en última instància, hi refusa. La metaficció, doncs, ja no seguirà l'estratègia característica de la literatura modernista, que consistia a modificar l'objecte de la representació -de representar una idea positiva de realitat a la consciència productora d'aquesta realitat al llenguatge productor d'aquesta consciència -per tal de mantenir-ne la capacitat mimètica, sinó que reivindicarà la diferència ontològica entre el món ficcional i el món empíric *com una diferència insalvable*. Ficció i realitat són dues entitats diferents, l'estatut de 'real' de les quals és el mateix, de manera que la concepció Stendhaliana del mirall de la novel·la realista o naturalista es pensa ara, en el millor dels

¹³¹ BARTH, 'Petition', *Lost in the Funhouse*, p. 68

casos, com un exemple de fal·làcia patètica¹³². Com observa Raymond Federman:

Fiction cannot be reality, or a representation of reality, or an imitation, or even a recreation of reality, it can only be *a reality* (...) To create fiction is, in fact, a way to abolish reality, and especially to abolish the notion that reality is truth.¹³³

Si la realitat ja no és ‘veritat’, ni tampoc el seu *locus*, la jerarquia epistemològica que havia sostingut el paradigma mimètic es veu necessàriament modificada. De representar una realitat, la literatura passa a produir-ne de pròpies –unes realitats *significatives* que, com observa Ronald Sukenick, no desdoblen, sinó que s’afegeixen a la primera¹³⁴. Des d’aquest punt de vista, la literatura ja no s’avaluarà d’acord amb un criteri de precisió, adequació o fidelitat (versemblants) sinó d’acord amb la mena de món que una sèrie d’estratègies retòriques i de figures narratives produeixen.

Pour un nouveau roman

Aquesta és la qüestió de fons que exploren els textos que Robbe-Grillet va publicar a *L’express* entre 1955 i 1956 i que recolliria el 1963 al volum *Pour un nouveau roman*. En tots els textos del volum, s’hi organitza, d’una banda, un desmuntatge de la gramàtica realista amb

¹³² IMHOF, R., p. 56.

¹³³ FEDERMAN, R.; ‘Surfiction: A Postmodern Position’, *Partisan Review*, 40, 3 (1973), p. 427.

¹³⁴ Ronald Sukenick ho expressa en una entrevista: ‘Rather than serving as a mirror or redoubling itself, fiction adds itself to the world, creating a meaningful ‘reality’ that did not previously exist’. SUKENICK, citat per PUTZ, MANFRED, *The Story of Identity. American Fiction of the Sixties*, Stuttgart, 1979; p. 19.

què s'ha sostingut un règim de representació del real que ara es declara obsolet; de l'altra, l'escriptor francès, en la seva ruptura amb la interpretació humanista de l'absurd, refà la relació del subjecte, i de l'obra, respecte d'un món on manca un Sentit transcendent. De la relació angoixada, o desesperada, que organitza la presa de consciència dolorosa d'aquesta falta passem a la seva afirmació objectiva, al seu reconeixement, més enllà de la dialèctica entre comunió i tragèdia. Això té a veure amb la caracterització que fa Robbe-Grillet de l'Humanisme com d'una metafísica que postula una simetria, una continuïtat, entre l'home i la naturalesa. La literatura que sosté un Humanisme entès en aquests termes es caracteritza per la proliferació generalitzada d'analogies antropomorfitzadores, destinades a posar en evidència aquesta continuïtat substancial. Segons el punt de vista humanista, 'il ne suffit pas de montrer l'homme là où il est : il faut encore proclamer que l'homme est partout'¹³⁵. En aquest sentit, l'Humanisme caracteritzat per Robbe-Grillet reivindica i continua l'epistemologia mistificant d'Emerson, que postulava una comunió entre Home i Natura i que, quan aquesta comunió es feia impossible i revelava l'escissió entre l'un i l'altre, transmutava aquest optimisme en sentiment tràgic. La separació entre home i món pren, doncs, en la tradició Humanista, la forma d'una caiguda tràgica, tal com es dona en l'home lúcid de Camus que es desespera davant de la consciència de l'absurd existencial. Resistir-se a pensar aquesta escissió en termes de Caiguda Tràgica és, precisament, l'objectiu de l'escriptura de Robbe-Grillet, que reprèn la

¹³⁵ ROBBE-GRILLET, op. cit. p. 59

figura de l'Esfinx per a denunciar la univocitat de la resposta humanista davant l'enigma del món i obrir, per tant, el camp de respostes possibles:

La nature commune, une fois de plus, ne pourra être que l'éternelle réponse à la *seule question* de notre civilisation grécochrétienne ; le Sphinx est devant moi, il m'interroge, je n'ai même pas à essayer de comprendre les termes de l'énigme qu'il me propose, il n'y a qu'une réponse possible, une seule réponse à tout : l'homme.

Eh, bien, non. Il y a *des* questions, et *des* réponses.¹³⁶

La resposta de Robbe-Grillet, així com la invocació a la figura de l'Esfinx com a signe d'un enigma (superficial) que no amaga res, que no conté una única profunditat, és clarament melvillianiana. Aquesta falta de Sentit transcendent del món és, al seu torn, el pivot sobre el qual Robbe-Grillet fa girar tot l'edifici realista, començant pel que anomena els 'vieux mythes de la profondeur'¹³⁷. El 'mite de la profunditat' de Robbe-Grillet apunta a dos sentits principals: en primer lloc, a la dualitat entre interior i exterior que travessa no només la història de la literatura sinó, sobretot, una manera particular de concebre l'escriptura mateixa que situa l'exploració de la dialèctica entre interioritat i exterioritat, entre subjectivitat i objectivitat, entre identitat i alteritat com a *gest* essencial del novel·lista. La possibilitat d'aquesta exploració s'havia sostingut en una metafòrica espacial, dividida entre superfície (exterioritat, objectivitat, alteritat) i

¹³⁶ *Ibid.* p. 65.

¹³⁷ *Ibid.* p. 20.

profunditat (espai d'allò interior, de la identitat real del subjecte, *locus* de la subjectivitat):

On sait que toute la littérature romanesque reposait sur eux [en aquests 'vieux mythes de la profondeur], su eux seuls. Le rôle de l'écrivain consistait traditionnellement à creuser dans la Nature, à l'approfondir, pour atteindre des couches de plus en plus intimes et finir par mettre au jour quelque bricbe d'un secret troublant. Descendu dans l'abîme des passions humaines, il envoyait au monde tranquille en apparence (celui de la surface) des messages de victoire décrivant les mystères qu'il avait touchés du doigt. Et le vertige sacré qui envahissait alors le lecteur, loin d'engendrer l'angoisse ou la nausée, le rassurait au contraire quant à son pouvoir de domination sur le monde. Il y avait des gouffres, certes, mais grâce à des vaillants spéléologues on pouvait en sonder le fond.¹³⁸

En aquest sentit, Robbe-Grillet apunta implícitament als textos que Nathalie Sarraute havia anat publicant a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta, i que havia compil·lat el 1956 a *L'ère du soupçon*, on analitzava el que, segons Sarraute, era una clara crisi del psicologisme en la novel·la. Aquesta crisi suposaria la desfeta de la confiança en que la capacitat de 'penetració' analítica d'un novel·lista hauria de permetre-li arribar al límit on reposa 'la veritat, l'univers real, la nostra impressió autèntica'¹³⁹. Ara sabem, sosté Sarraute, que aquest límit no existeix i que la exploració dels 'racons obscurs de la psicologia' en què Virginia Woolf dipositava tantes esperances, els escriptors modernistes n'han tornat amb ben poca cosa: 'Joyce n'a tiré de ces fonds obscurs qu'un déroulement ininterrompu de

¹³⁸ ROBBE-GRILLET, op. cit. p. 22.

¹³⁹ CL. EDMOND MAGNY, citat per Sarraute, op. cit. p. 14.

mots¹⁴⁰. Fins i tot el monumental esforç analític de Proust, que ha separat en ‘ínfimes parcel·les’ la matèria dels seus personatges, possibilita i sosté una rehabilitació coherent, delineada i clarament mimètica del món que descriu:

Celui que l’analyse de Proust avait dévoilé n’était déjà plus qu’une surface. Unes surface, à son tour, cet autre fond que le monologue intérieur, sur lequel on avait pu baser de si légitimes espoirs, avait réussi à mettre au jour. Et le bond immense accompli par la psychanalyse, brulant les étapes et traversant d’un seul coup plusieurs fonds, avait démontré l’inefficacité de l’introspection classique et fait douter de la valeur absolue de tout procédé de recherche¹⁴¹.

La caracterització de la troballa de Proust com a superfície recorda a la descripció que Robbe-Grillet organitza de l’obra de Raymond Roussel, en la qual troba una contrafigura del que s’accepta com a ‘bon escriptor’ (que tingui alguna cosa a dir i que la digui bé, bellament) precisament perquè desfà el fetitxe de la profunditat. Segons Robbe-Grillet, la opacitat de l’obra de Roussel consisteix en una ‘transparència excessiva’, una pura superficialitat on, a diferència del model predominant en la tradició de la novel·la burgesa, ‘no hi ha mai res més enllà de la cosa descrita’. A l’obra de Roussel, allò que s’hi explica –l’anècdota psicològica, el ritu religiós, l’al·legoria metafísica- no tenen cap contingut, entenent aquest ‘contingut’ com allò que s’amaga *darrere* o *a sota* de la superfície visible i que és ‘alliberable’ per mitjà d’un procés interpretatiu que avançaria des de la literalitat fins al sentit figuratiu, que travessaria l’aparença per arribar

¹⁴⁰ SARRAUTE, *L’ère du soupçon*, op. cit. pàg. 85.

¹⁴¹ *Ibid.* pàg. 17.

fins a la veritat i que, per tant, desemascararia. En el cas de Roussel, cap d'aquests elements 'ne peuvent constituer en aucun cas le plus modeste apport à l'étude des caractères humains ou des passions, la plus petite contribution à la sociologie, la moindre méditation philosophique'¹⁴². Així:

Plus s'accumulent les précisions, la minutie, les détails de forme et de dimension, plus l'objet perd de sa profondeur. C'est donc ici une opacité sans mystère : ainsi que derrière une toile de fond, il n'y a rien derrière ces surfaces, pas d'intérieur, pas de secret, pas d'arrière-pensée¹⁴³.

L'obra de Roussel li permet, doncs, a Robbe-Grillet empeltar el seu treball a una concepció de l'escriptura desvinculada de la voluntat de representació. Com hem vist abans en l'obra de Melville i, després, en la de Gaddis, Robbe-Grillet també fa ressonar aquesta figura arqueològica –la de l'espeleòleg que travessa estrats fins arribar al tresor del real, de la veritat, etc. –per a expressar aquest canvi en la concepció del 'real' de la realitat i denunciar la profunditat com a mite. Com en el cas de l'enigma en la novel·la de Melville, la superfície en la tradició novel·lesca tradicional sosté la il·lusió d'una profunditat *de la qual* la superfície en seria el límit extern. La tasca de la nova novel·la, i sentit de la seva acció crítica, és, justament, el de revelar el mecanisme d'aquesta il·lusió, presentant la superfície com a mera i pura superfície més enllà de la qual no hi ha res. El gest remet als exercicis de desemascarament que Barthes organitza a *Mythologies* i que hem comentat anteriorment. També s'hi respira la mateixa

¹⁴² ROBBE-GRILLET, op. cit. p. 87

¹⁴³ *Ibid.* p. 89.

confiança en la capacitat desactivadora de la desocultació. Aquest és el nucli de la revolució que Robbe-Grillet imputa a la nova novel·la: la de construir una obra que restitueixi la realitat de la cosa, de l'objecte, i dissolgui la naturalesa espectral del 'fals misteri' dels significats. Aquesta revolució és una revolució que desfà, al seu torn, la relació de domini que el novel·lista tradicional establia amb el món, on representar suposava capturar aquest 'fantasma inabastable de la vida' de què parla Melville:

La révolution qui s'es accomplit est de taille : non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et domesticable, mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de 'condition' remplaçant désormais pour nous le masque de leur cœur, sentiment qui préludait à tous les 'au-delà' de la métaphysique¹⁴⁴.

Per això, Robbe-Grillet pot avançar que, en la novel·la futura, els gestos i els objectes 'seront là avant d'être *quelque chose*'¹⁴⁵. Això té, com a una de les seves conseqüències fonamentals, l'aparició del text com a cosa, en la seva opacitat constitutiva, en la seva materialitat. En el moment en què la descripció es desfà de la seva posició subordinada respecte del personatge i la història, l'escriptura es pot pensar com 'le déroulement même d'une histoire qui n'avait d'autre réalité que celle du récit'¹⁴⁶. En aquest sentit, que els textos de Robbe-Grillet s'instal·lin en el mode indicatiu –que s'aturin en el moment present– n'és una conseqüència natural: la narració de tradició

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 27.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 23.

¹⁴⁶ *Ibid.* pàg. 132.

humanista, que es construeix a partir del postulat de semblança, i fins de continuïtat, entre els homes i les coses, bascula entre l'evocació del passat i la projecció cap al futur que aquesta evocació, i aquest acte d'escriptura, avancen i produeixen alhora, cosa que manté en marxa la dialèctica entre exterioritat i interioritat amb la qual Robbe-Grillet trenca. Aquesta ruptura demana, precisament, retenir l'obra en el present d'enunciació, cosa que plega les dues instàncies del discurs l'una sobre l'altra. L'acte d'enunciació configura l'enunciat, de manera que es dissol la distància que separava el relat d'allò que es relata. L'obra *és*, en el seu sentit fort, cosa que recolza en el fet que la 'descripció intransitiva' de Robbe-Grillet espacialitza el temps narratiu¹⁴⁷. En aquest sentit, el programa de Robbe-Grillet obre el camí a una concepció de l'obra literària com a exercici ecfràstic radical –camí que desenvoluparan Perec, Queneau i Saporta- on és l'objecte-novel·la captat en la seva totalitat –entès i percebut, per tant com a objecte produït per mitjà d'una sèrie de procediments –que aconseguix referir, positivament o negativa, algun aspecte de la realitat, començant, com hem indicat, per la pèrdua de forma intel·ligible d'aquesta realitat i, per tant, pel refús d'acceptar-la com ancoratge formal de l'obra¹⁴⁸. Aquí és on Robbe-Grillet pot

¹⁴⁷ Aquest plegament pot llegir-se en termes d'una discussió implícita de Robbe-Grillet amb Sartre, que distingia entre el moment perceptiu i l'imaginatiu de l'acte d'escriptura, on el filòsof privilegiava el primer en detriment del segon, concebut com una mera derivació. Per a Robbe-Grillet, en canvi, els objectes descrits, que 'probablement' provenen del món exterior, esdevenen reals –més reals- *perquè* son imaginaris. Per a una elaboració del debat sobre la 'objectivitat' i la 'subjectivitat' a Robbe-Grillet, i la seva reformulació en termes de Simbòlic, Real i Imaginari, *Vid.* Hidalgo, op. cit. p. 484 a 488.

¹⁴⁸ Krieger

reivindicar una concepció productiva de la mimesi literària que remet al sentit original que Aristòtil atorga a la *mimesi*, és a dir, com a *poiesi*, com a activitat constructiva, i no com a mera reproducció passiva: ‘Je ne transcris pas’ escriu, l’autor francès, ‘je construis’¹⁴⁹.

Heterocosmos

Un cop establert el canvi entre un realisme genètic i un de formal-constructivista, per dir-ho amb Villanueva, cal preguntar-nos pel que es *construeix* en aquest paradigma. Dit d’una altra manera, per la relació que estableixen aquestes realitats construïdes i la realitat que refusen de ‘traslladar’ o ‘transcriure’. La forma realista decimonònica *produeix* un efecte de realitat, que ja no s’ajusta a la concepció postmoderna. Aquest canvi substancial en la jerarquia de realitats – literària o empírica –és a la base del canvi de dominant que, d’acord amb Brian McHale, caracteritza el pas de la literatura modernista a la postmodernista. Tal com exposa a *Postmodernist Fiction* (1987), la literatura postmoderna es caracteritza per una reorganització de trets genèrics detectables al llarg de tota la tradició precedent al voltant d’un principi dominant diferent. Si, durant el Modernisme, aquest principi era *epistemològic* –això és, ocupat de preguntes sobre les condicions de possibilitat del coneixement, l’existència o inexistència d’alguna realitat cognoscible, de les característiques del subjecte cognoscent, etc.- el Postmodernisme presenta un principi *ontològic*¹⁵⁰.

¹⁴⁹ ROBBE-GRILLET, op. cit. p. 139.

¹⁵⁰ MCHALE, B. *Postmodernist Fiction*, op. cit.; p. 9-10

Aquest principi dóna lloc a un doble camp de preguntes principals: el que s'interroga per la naturalesa del món, o dels mons, en què es formula aquesta mateixa interrogació i el que s'interroga per la naturalesa del text literari i del món, o dels mons, que produeix. En tots dos casos, la literatura respon a un interès ontològic, *fa* ontologia, en el sentit que en proposa Thomas Pavel, això és, com 'a theoretical description of a universe'¹⁵¹. Com observa McHale, la clau de la definició de Pavel és l'article indefinit de acompanya a 'univers'. No es tracta de descriure *aquest* univers, sinó *qualsevol* univers, possible o impossible, empíric o ficcional. En aquest sentit, la metaficció s'inscriu en una tradició teòrica que es remunta a la *Defense of Poetry*, de Sir Philip Sidney, de 1583, i que, com hem dit, arriba fins a la teoria dels mons possibles d'Ingarden, Segre, Dolezel i Eco¹⁵². En totes elles es prova de donar resposta a l'*alteritat* constitutiva del món ficcional, entenent que tota pregunta per la manera com la literatura *diu* alguna cosa del món empíric passa pel reconeixement de la capacitat de produir mons substancialment diferents del món empíric, això és, de l'obra literària com a heterocosmos.

Tal com apareix formulada a l'obra de Sidney, la concepció *heterocòsmica* de l'obra literària estableix, en primer lloc, un tall ontològic entre 'realitat' i 'ficció', sense atendre a la complexitat o varietat ontològica que pugui aparèixer dins de la segona. Aquest tall, a més, no suposa la ruptura de la relació entre obra i món, sinó al

¹⁵¹ PAVEL, TH; 'Tragedy and the sacred: notes towards a semantic characterization of a fictional genre', *poetics*, 10: 2, 1981, pàg. 234.

¹⁵² Vid. MCHALE, op. cit. pàgs. 27-40.

contrari: la teoria de Sidney és paradigmàticament mimètica, en la mesura que entén que realitat i heterocosmos són mútuament dependents i que s'impliquen l'un a l'altre. Dit d'una altra manera, la diferència ontològica és la condició per a la mimesi. Si la literatura ha de funcionar com un mirall de la realitat és perquè funciona pel principi de *semblança*, no pas pel d'identitat, i la semblança suposa i incorpora la noció de diferència. La separació entre identitat i semblança és precisament l'espai que recorren les obres de Borges i de Sukenick que hem comentat més amunt. Un dels corol·laris més importants d'aquesta concepció *heterocòsmica* és l'analogia entre l'Autor i Déu, com a productors de mons, que travessarà quatre segles fins a les formulacions existencialistes i postmodernes. Escriu Sidney:

Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of nature; but rather give right honor to the heavenly Maker of that maker, who, having made man to his own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature. Which in nothing he showeth so much as in poetry, when with the force of a divine breath he bringeth things forth far surpassing her doings¹⁵³

La diferència entre l'analogia tal com la concep Sidney i tal com la concebran els Romàntics Alemanys depèn de la 'retirada dels Déus' que Lukács proposa com a signe de la Modernitat. La presa de consciència de la disparitat entre la finitud humana i la infinitud del món suposa la consciència de la parcialitat i la limitació dels mons que produeix el poeta. En aquest sentit, si vol assolir alguna mena d'objectivitat, ha d'incloure, en aquest món verbal, la consciència de

¹⁵³ Sidney, citat per McHale, op. cit. pàgs. 27-28

la mateixa parcialitat i la mateixa limitació que caracteritzen la relació que l'individu manté amb el món. Tal com sostenia Schiller el 1795, la poesia ingènua (això és, una representació que no inclogui la consciència *representant*) ja no és possible. Ara bé, la tradició novel·lesca del segle XVIII posarà en evidència el problema fonamental d'aquesta autocorrecció: que aquesta consciència representant és, també, una ficció, darrere de la qual s'amaga l'artista, l'autor, confortablement instal·lat en un nivell ontològic superior. Com observa McHale, darrere de Jacques hi ha l'autor i darrere de l'autor, juga a amagar-s'hi Diderot, és a dir, suscita la confusió entre l'autor implícit de l'obra i l'efectiu. Aquesta inclusió de les diverses instàncies – presents i absents dins de l'heterocosmos – autorials suposa un canvi en la naturalesa del món ficcional, que, amb l'adquisició d'un 'autor' esdevé *artefacte, cosa feta*¹⁵⁴.

La novel·la metaficcional insisteix, precisament en la naturalesa d'artefacte, no només d'una representació particular, sinó de tota ficció; per extensió, com veurem tot seguit, de tota construcció discursiva. Aquesta posada en evidència de la naturalesa lingüística de la representació literària no suposa la cancel·lació absoluta de la voluntat mimètica de la literatura metaficcional. Si, com sostenia Barth, la literatura mai no s'ha estat massa temps en la realitat, no ha estat tant per una necessitat antropomòrfica de moviment com en virtut d'una redefinició constant del que entén per 'realitat'. Com analitzarem en el punt següent, la metaficció treballa amb una

¹⁵⁴ MCHALE, op. Cit. p. 30

concepció productiva de la realitat, entesa com a problema discursiu. La idea de la realitat com el *produce* d'un sistema classificatori (i no pas com l'objecte que precedeix aquest sistema i que el motiva) comporta un canvi fonamental en la noció de *mediació*. Si la novel·la modernista explora les instàncies mediadores per excel·lència –la consciència i el llenguatge, principalment– per a, incloent-les, seguir possibilitant una representació de la realitat, la metaficció postmoderna entén la mediació en un sentit *simulacral*¹⁵⁵: allò que es percep ingènuament com una instància medidora entre objecte i consciència, és, de fet, el sistema que produeix alhora l'objecte i el subjecte de coneixement¹⁵⁶. En aquest sentit, la metaficció sembla posar-se al servei de referir l'activitat mateixa d'aquesta mediació, la naturalesa *mediada* de tota representació, on aquesta mediació és productora, i no només traslladadora. Dit d'una altra manera, la metaficció dramatitza la capacitat fundadora, divina, de la paraula, amb la diferència fonamental d'estar treballant, no només amb el llenguatge, sinó amb la història dels seus usos.

¹⁵⁵ Vid. BAUDRILLARD, J.; 'La précession des simulacres', *Simulacre et simulations*, op. cit. pàgs. 9 a 69.

¹⁵⁶ Formulada en aquests termes, l'ontologia que sembla caracteritzar la representació metaficcional coincideix en la consideració del coneixement com a tautologia que Friedrich Nietzsche proposava, el 1873 a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, on Nietzsche denuncia la naturalesa tautològica del coneixement que es limita a trobar en el món allò que ell mateix hi ha posat. Aquest cercle tautològic només sembla poder trencar-se a partir d'una presa de consciència de la productivitat del llenguatge, la naturalesa metafòrica del qual s'ha oblidat, dirà el filòsof alemany, *interessadament*. Reprendrem el fil de la seva argumentació al capítol següent.

‘An ant going home who does not live anywhere’

La primera novel·la de Gaddis ens ofereix un bon exemple d'aquesta capacitat fundadora del llenguatge. Esmé, la poetessa ensenya a Otto –el dramaturg narcisista –un poema on hi ha escrita la paraula ‘crotch’ (*entreuix*). Més endavant, en un trànsit induït per la heroïna, Esmé escriu en un full de paper la línia ‘An ant going home who does not live anywhere’. En una festa que té lloc centenars de pàgines més endavant, veiem aparèixer un tal Mr. Crotcher que, segons diu, està escrivint un llibre sobre la vida de les formigues. El que han estat, primer, moviments del llenguatge; esdevenen, després, realitats. L'explicació psicoanalítica no sembla del tot convincent; si bé aquesta acumulació funciona com l'evidència d'un ‘inconscient textual’, correlat de l'inconscient de l'autor, on es *recorden* referències creuades, mencions i potencialitats de significació que retornen a la superfície del text, l'antropomorfització d'una memòria textual treu força a les implicacions del gest de Gaddis. L'efecte de ressonància que travessa la novel·la, i que crea un ‘aire de familiaritat’ estrany, producte de les repeticions de gairebé tots els elements que hi apareixen, té a veure amb la lògica simulacral¹⁵⁷. La narrativa mínima que es dibuixa entre el poema d'Esmé i l'aparició de Mr. Crotcher

¹⁵⁷ El cas de la paraula que Herschel inventa (‘Chavenet’) i que no vol dir res és, en aquest sentit, paradigmàtic. Explica Herschel: ‘Chavenet. It really doesn't mean anything, but it's familiar to everybody if you say it quickly. They mention a painter's style, you nod and say, Rather... chavenet, or, He's rather derivative of, Chavenet wouldn't you say? Spending the summer? Yes, in the south of France, a little villa near Chavenet. Poets, movie stars, perfume... shavenay, Herschel brayed becomingly’. GADDIS, op. cit. p. 558. La paraula, que no té cap sentit establert, *adquireix* sentit a còpia dels usos que se li donen a la novel·la, com a efecte d'intensificació.

produceix un sentit que no depèn de la seva relació amb un model, o amb un original, sinó que es manifesta més aviat sota el que Johnston anomena un 'esdeveniment textual'. L'estatut ontològic de Crotcher és el del producte d'un moviment o desplaçament –d'un encreuament- de significants deslligats d'un sistema de significats prèviament fixat. Al seu torn, Mr. Crotcher pren sentit com a diferència dins d'una sèrie de *simulacra*, no pas com a emergència d'un 'mateix' original que causa aquesta sèrie. Dit d'una altra manera, Crotcher apareix com a entitat en virtut d'una ressonància. A *Différence et répétition*, Deleuze planteja aquest efecte de ressonància com a pivot d'una experiència d'intensificació ¹⁵⁸. Aquesta intensificació es dona com a producte de la relació entre dues sèries d'elements definits per les diferències entre els termes que els defineixen que, per alguna raó –per la intervenció d'algun tipus de força –entren en comunicació, de tal manera que s'estableix un sistema de diferències entre les diferències respectives, i de relacions d'un tipus particular de diferència en oposició a un altre tipus. Aquestes diferències 'en segon grau', diu Deleuze, juguen el rol d'un 'diferenciador' (*differentiator*), en la mesura que organitza les diferències de primer grau entre elles. A partir d'aquestes organitzacions apareixen *emparellaments* que resulten en el que Deleuze anomena 'ressonàncies internes' del sistema. Aquestes 'ressonàncies internes', de les quals es deriva un 'moviment forçat' que 'vessa sobre les sèries base' es pot pensar com una experiència de la diferència en

¹⁵⁸ DELEUZE, G., *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

ella mateixa, referida, en tot cas a d'altres diferències, mai a una positivitat. Tal com observa Johnston, aquesta mena de diferència només es pot experimentar, no pas 're-conèixer'; precisament per això, conclou, el 'sistema intensiu' de Deleuze designa un sistema no-referencial¹⁵⁹.

La defensa crítica de la realitat

Les reaccions davant de la metaficció –i, més generalment, de la literatura postmodernista-, no obstant, prenen immediatament la forma d'una acusació antimimètica. Gerald Graff caracteritza la literatura postmoderna com una 'repudiació de la literatura i de la seva capacitat d'interpretar la vida'¹⁶⁰. Morris Dickstein, en una intervenció exaltada en la polèmica que es desplega a la revista *TriQuarterly* a mitjans dels anys setanta, sostindrà que, a banda del que pugui celebrar-se'n, el que falta a les obres d'escriptors com Barth, Barthelme o Pynchon 'is poignancy, intensity, a recognizably human framework'¹⁶¹. Albert J. Guerard, en un article de 1974, organitzava el corpus d'escriptors i obres contemporànies segons una distinció entre *antirealistes* i novel·listes que es proposen d'imitar la vida com la percep el 'sentit comú' i que tendeixen a utilitzar la forma novel·lesca heretada del XIX i dels trenta nord-americans¹⁶². El nucli d'aquesta

¹⁵⁹ Johnston observa que la novel·la de Gaddis està travessada d'experiències d'intensitat deleuzianes; JOHNSTON, op. cit. p. 33-37.

¹⁶⁰ GRAFF, G.; *Literature against itself*, p. 50

¹⁶¹ DICKSTEIN, M. 'Fiction hot and kool: dilemmas of the experimental writer', *TriQuarterly*, 33, Spring 1975; p. 263.

¹⁶² GUERARD, A.J. 'Notes on the rhetoric of anti-realist fiction', *TriQuarterly*, 30, Spring, 1974; p. 7

discussió sembla recolzar en la pregunta sobre si la metaficció ha de pensar-se com l'antítesi de la mimesi o com una de les seves extensions. Robert Alter, a 'Mimesis and the Motive for Fiction', argumenta amb vehemència en contra de la caracterització de la metaficció com a novel·la 'antimimètica'. Tal com desenvoluparia més endavant a *Partial Magic*, Alter detecta dues tendències en la història de la novel·la: una de realista i una d'autoconscient, la primera ocupada a construir i sostenir un efecte de realitat barthesià i la segona dedicada a destruir-lo. En aquest sentit, Alter coincideix amb Patricia Waugh, qui presenta una noció de la metaficció entesa, no com un subgènere novel·lesc, sinó com

a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion¹⁶³.

Tant Alter com Waugh entenen que aquestes dues corrents novel·lesques, productes de dues pulsions oposades però complementàries, són igualment dependents del principi mimètic. Totes dues tendències són el producte d'un artifici, no pas la diferència entre absència i presència d'artifici. Tal com argumenta René Wellek:

Art is 'illusion', 'fiction', the world changed into language, paint or sound. It seems to me an oddity of our time that this simple insight into the aesthetic fact is construed as a denial of the relevance, the humanity and significance of art. The recognition of the difference between life and art, of the 'ontological gap' between a

¹⁶³ WAUGH, op. cit. p. 14

product of the mind, a linguistic structure, and the events in 'real' life which it reflects, does not and cannot mean that the work of art is a mere empty play of forms, cut off from reality. The relation of art to reality is not as simple as older naturalistic theories of copying of 'imitation' or Marxist 'mirroring' assume. 'Realism' is not the only method of art. It excludes three-quarters of the world's literature. It minimizes the role of imagination, personality 'making'¹⁶⁴.

En el cas de la novel·la realista, aquesta dependència és prou clara; pel que fa la novel·la autoconscient, Alter sosté que:

The self-conscious novel (...) was never meant to be an abandonment of mimesis, but rather an enormous complication and sophistication of it: mimesis is enacted as its problematics are explored¹⁶⁵.

Linda Hutcheon analitza aquesta 'enorme complicació' de què parla Alter com una relectura del significat de la *poiesis* aristotèlica. Concretant la vague distinció d'Alter, Hutcheon proposa una doble mena de mimesi: el que anomena *mimesi del producte*, nucli del que constitueix el 'realisme tradicional', que demana al lector una identificació clara dels productes imitats –personatges, accions, escenaris –i el reconeixement de la seva similaritat amb els productes equivalents de la realitat empírica per tal de validar-ne, diu Hutcheon, el 'valor literari'¹⁶⁶. En la mesura que aquesta mimesi del producte treballa per invisibilitzar els seus processos constructius –les seves convencions- per tal d'activar aquest doble reconeixement, tendeix a propiciar una lectura més aviat passiva. La metaficció, en canvi, en la

¹⁶⁴ WELLEK, R., 'Some Principles of Criticism', *The Critical Moment*, Londres, Faber & Faber, 1963, p. 41-42.

¹⁶⁵ ALTER, R. 'Mimesis and the Motive for Fiction', *TriQuarterly*, 42 Spring 1978, p. 239.

¹⁶⁶ HUTCHEON, op. cit. p. 38

mesura que tematitza els seus propis procediments, els codis interpretatius i els horitzons d'expectatives que imputa doblement a l'autor i lector implícits, violenta aquesta lectura passiva. En aquest sentit, la metaficció organitza una *mimesi del procés*, en virtut de la qual ja no es demana al lector una identificació i un reconeixement, sinó la consciència de la feina, de la construcció que l'autor ha dut a terme en la producció del text i que el lector *està realitzant* en la seva 'concretització' de l'obra¹⁶⁷. D'aquesta manera, la metaficció denuncia el conjunt de convencions que caracteritzen la novel·la realista, aquesta 'aberració en la història de la literatura'¹⁶⁸, com una noció crítica reificada, organitzada a partir d'una reducció violenta de la noció aristotèlica. Aquesta reducció passa per la negació de la validesa mimètica de tota obra orientada cap a una forma o altra de procés, cosa que ignora que l'impuls mimètic, tal com el caracteritza Aristòtil a la seva *Poètica*, es troba equilibrat per un contra-impuls envers l'ordre –la posada en trama, o, com l'anomena Ricoeur en la seva exegesi de l'obra d'Aristòtil, l'activitat *configurativa*, que ha de resultar, tal com exposa Aristòtil, en una unitat d'acció. La imitació estètica ha de resultar en una integració harmònica de les parts en un tot, la

¹⁶⁷ *Ibid.* pàg. 39.

¹⁶⁸ L'expressió és de John Barth, tal com la formula en una entrevista amb Joe Bellamy, a BELLAMY, J.D. *The New Fiction. Interviews with Innovative Writers*, Chicago, 1975, p. 57. Hutcheon coincideix amb Barth quan proposa que, des d'una perspectiva més àmplia de la història de la novel·la, el 'realisme' és més aviat una 'aberració' que no pas una norma, en la mesura que l'autoreferencialitat es remunta abans i tot de *Don Quijote* de Cervantes i del *Tristram Shandy* d'Sterne, fins a l'*Odissea* d'Homer. Alter reprendrà aquesta mateixa perspectiva a *Partial Magic*, on presentarà el realisme del segle XIX com un 'eclipsi' de la tradició autoconscient, i no pas com la culminació del que crítics com Erich Auerbach presentarien com la naturalesa de la novel·la.

victòria de la *intentio animi* sobre la *distentio*, tal com l'exposa Ricoeur seguint, aquí, a Sant Agustí. La mimesi, doncs, no és mai una còpia ingènua a nivell del producte, sinó que inclou, al seu torn, consideracions sobre la *diegesi*. Conclou la teòric canadenc:

Mimesis is transmutation, not reproduction, whether it be a mimesis of product or process. Diegesis is a part of mimesis, as Aristotle perceived, and so ought to be taken into account in definitions of what constitutes novelistic 'realism'¹⁶⁹

D'aquí es desprèn la motivació mimètica del recurs metaficcional que Víctor Xlòvski va caracteritzar, en la seva lectura del *Tristram Shandy*, com a 'posada en evidència de les convencions'. Segons el teòric rus, la novel·la d'Sterne desplega una sèrie d'estratègies que fixen el llenguatge bàsic de la novel·la metaficcional: anticipació d'efectes, l'ús estructural de la digressió, els relats interpolats, els eufemismes eròtics i, sobretot, la tematització del paper del temps i la imaginació en la ficció. D'aquesta manera, Sterne fa, de *Tristram Shandy*, una obra que treballa sobre el problema de la seva pròpia forma, cosa que plega l'espai discursiu de la crítica literària sobre el de l'escriptura literària. John Barth posa en marxa un conjunt similar d'estratègies al conte que dona títol al conjunt que publica el 1968, 'Lost in the Funhouse', on ens explica la sortida de cap de setmana que la família d'Ambrose, protagonista de diversos relats, fan al Parc d'Atraccions d'Ocean City. L'inici del relat tematitza el problema i la funció de tot inici de relat:

¹⁶⁹ HUTCHEON, op. cit. p. 43.

The function of the *beginning* of a story is to introduce the principal characters, establish their initial relationship, set the scene for the main action, expose the background of the situation if necessary, plant motifs and foreshadowings where appropriate, and intimate the first complication or whatever of the ‘rising action’. The *beginning* should recount the events between Ambrose’s first sight of the funhouse early in the afternoon and his entering it with Magda and Peter in the evening. The *middle* would narrate all relevant events from the time he goes in to the time he loses his ways; middles have the double and contradictory function of delaying the climax while at the same time preparing the reader for it and fetching him to it. Then the *ending would* tell what Ambrose does while he’s lost, how he finally finds his way out, and what everybody makes of the experience¹⁷⁰

De manera similar a l’estratègia que Muriel Spark utilitza a *The Driver’s Seat*, el narrador de Barth avança el que serà l’estructura, el tema i la resolució del relat per passar a avaluar-ne críticament l’execució:

Actually, if one imagines a story called ‘The Funhouse’ of ‘Lost in the Funhouse’, the details of the drive to ocean City don’t seem especially relevant¹⁷¹ (...) So far there’s been no real dialogue, very little sensory detail, and nothing in the way of a *theme*. And a long time has gone by already without anything happening; it makes a person wonder. We haven’t even reached Ocean City yet: we will never get out of the funhouse¹⁷².

I, ben a prop del final, el narrador es veu obligat a concloure que la composició del relat és un ‘complete disaster’:

¹⁷⁰ Barth, ‘Lost in the Funhouse’, *Lost in the Funhouse*, p. 81-82.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 81.

¹⁷² *Ibid.* p. 82.

All the preceding except the last few sentences is exposition that should have been done earlier or interspersed with the present action instead of lumped together¹⁷³.

L'estratègia de Barth aconsegueix dos objectius principals, característics de la proposta metaficcional: d'una banda, aconsegueix narrar a partir, i malgrat, la introducció d'una consciència crítica d'estar narrant (això és, del desvelament de la mena de consideracions tècniques i estructurals que s'han de tenir en compte per tal de construir un artefacte capaç de sostenir una 'il·lusió de referencialitat). Malgrat la seva valoració negativa, el relat de Barth té un inici, un desenvolupament i un final clarament definits; aconsegueix presentar temes i personatges en la primera secció, fixar i desenvolupar el conflicte al final de la primera i al llarg de la segona secció, i sostenir de manera coherent un mateix sistema simbòlic, responsable de dotar el text d'un caràcter al·legòric. D'aquesta manera, l'autorreflexivitat crítica del narrador de Barth delata la seva funció performativa, que no impugna la possibilitat mateixa de la narració sinó que participa de la definició d'un règim de versemblança que, com hem vist, pren com a objecte l'acte d'enunciació. En aquest sentit, la consciència d'estar enunciant forma part irrenunciable d'aquest objecte; no hi ha narrador que no sàpiga que està narrant i que, per tant, estableixi alguna mena de relació entre la seva activitat i la consciència dels principis, consensos i codis que regulen, positivament o negativa, aquesta activitat. En aquest sentit, l'autorreflexivitat del narrador de Barth, que explicita els

¹⁷³ *Ibid.* p. 97.

mecanismes constructius de la narració que està escrivint, funciona de manera similar a un pacte autobiogràfic, on, per mitjà de la promesa del defecte (i de la seva reiteració continuada, això és, la inclusió en la narració de totes aquelles dimensions de la realitat representada que una retòrica idealitzant deixaria fora)¹⁷⁴, es defineix una posició de lectura que llegeix el text autobiogràfic sota un règim de veritat diferent al que sosté una obra de ficció. De manera anàloga, la inclusió de la consciència dels mecanismes de composició d'un relat funcionen com la mena d'obsenitat que garanteix, d'acord amb un pacte similar, un 'efecte d'honestat' propi de la literatura metaficcional.

'Enigma', de John Fowles, funciona segons el mateix principi de 'revelació de la convenció', però aplicat ara a les característiques composicionals i temàtiques de tot un gènere, com és el de la *detective story*, i formulat, com en el cas de *The Comforters*, de Spark, per part dels personatges. La mort de John Marcus Fielding constitueix la 'comunitat' de què parla la novel·la¹⁷⁵; el sergent Michael Jennings

¹⁷⁴ La qual cosa implica una economia particular d'horitzons d'expectatives i de lectors implícits que es pressuposen recíprocament, on la narrativa metaficcional pressuposa un lector implícit –posem per cas, de narrativa realista, o no metaficcional- que 'sap' quina mena de realitats la narrativa tradicional realista oblitera del camp d'allò representable per tal de produir els seus efectes, cosa que, al seu torn, pressuposa un lector implícit de la obra metaficcional que es té al davant que 'coneix' certes característiques del lector implícit de la obra no metaficcional i de l'horitzó d'expectatives que ha constituït aquesta mena d'obra i aquesta mena de lector, i que defineix la relació que l'una manté amb l'altre, de manera que pugui construir un sistema d'expectatives en funció de la promesa de la decepció de la mena d'expectatives que sosté la obra tradicional i que es troba en aquesta inclusió del 'defecte', és a dir, de tot allò que l'obra tradicional exclou del seu camp de representació.

¹⁷⁵ ZIZEK, S., 'Dos modos de evitar lo real del deseo', *Mirando al sesgo*, Barcelona, Paidós, 2000, pàgs. 89 a 121.

serà el responsable de la investigació, tots els esforços del qual, no obstant, no conduiran cap a cap conclusió definitiva, ni tan sols cap a una certa idea de progressió, fins que no parla amb Isobel, la parella del fill de Fielding. És en aquest moment que el relat de Fowles revela el seu caràcter metaficcional:

Let's pretend [suggereix Isobel] everything to do with Fielding, even you and me sitting here now, is in a novel. A detective story. Yes? Somewhere there's someone writing us, we're not real¹⁷⁶.

Com en el cas de la novel·la d'Spark, Jennings i Isobel sospiten que són personatges d'una novel·la que s'està escrivint; de la mateixa manera que Caroline, aquesta sospita posa en marxa tot el que saben del gènere de la novel·la de què formen part; saben, per exemple, que 'a story has to have an ending. You can't have a mystery without a solution'. Isobel, al seu torn, es permet, fins i tot, de suggerir maneres possibles de concloure la narració, descartant el *deus-ex-machina* com a 'not good art'. La primera és intradiegètica: proposa una raó possible a la desaparició de Fielding (dificultats a la feina i amb ella, Isobel); la segona, molt més interessant, és que Fielding ho ha abandonat tot, incloent-hi l'Autor mateix.

El llenguatge com a productor d'experiència

L'experiència de l'escriptura que proposa la novel·la metaficcional treballa sobre la noció forta de la intuïció de Hutcheon. No es tracta d'un rebuig de la mimesi sinó d'un canvi radical d'objecte: la realitat

¹⁷⁶ FOWLES, J.; 'Enigma', *The Ebony Tower*, p. 234.

imitada, ara, és la diegesi, en la mesura que, com hem dit abans, la diegesi s'entén ara com a productora de realitat. Seguint amb l'argument de Imhof, la realitat que informa l'obra literària ja no és l'empírica sinó la del llenguatge. Tal com escriu Said:

Language is considered an integral and constitutive component of reality, a component whose combination of mystery and positivity the writer can discover and experience endlessly. The relations between language and reality are therefore less rigid, and, from the writer's viewpoint, language is not at all a passive reflection of 'outside' conditions. Yet such a view point, paradoxically, affirms rather than abrogates the social function of fictional language and of fictional form¹⁷⁷.

La mimesi del procés de Hutcheon pren la forma d'una doble experiència: la que l'autor fa del llenguatge i la que el lector fa del text que prova de recuperar aquesta experiència primera. Said, però, apunta una observació fonamental: la consideració del llenguatge com a instància problemàtica, opaca, i productiva afirma *paradoxalment* la funció social del llenguatge i la forma de la ficció. No queda del tot clar què vol dir Said quan parla d'aquesta funció social, si bé sembla apuntar a la capacitat que la ficció té de revelar la *productivitat* del llenguatge (precisament perquè pren el llenguatge com l'objecte de la seva activitat i no pas com el seu instrument). Said, però, no acaba de concretar aquesta funció, de manera que la concepció que la literatura metaficcional planteja de la relació entre llenguatge i món roman, en el seu text, desdibuixada. Quan Said parla de com el llenguatge s'hi considera 'un component constitutiu de la

¹⁷⁷ SAID, E., 'Contemporary Fiction and Criticism', *TriQuarterly*, 33, Primavera, 1975, pàg. 232.

realitat', suavitza el que, en les obres de Barth, Barthelme, i Coover es formula de manera radical, això és, que el llenguatge no és un component *més* de la realitat, sinó la matriu *productora* d'aquesta realitat. El que podríem anomenar la 'línia forta' de la metaficció s'inscriu en una tradició filosòfica que considera la realitat com el producte del llenguatge, entenent el llenguatge com el sistema classificatori per excel·lència.

Tota consideració sobre el problema dels sistemes classificatoris es remunta a l'obra de 1903 d'Émile Durkheim i Marcel Mauss sobre el totemisme australià i el que anomenen 'classificacions primitives'. Tres aspectes de, treball dels sociòlegs francesos resulten fonamentals per entendre la relació que la novel·la metaficcional estableix amb la realitat: en primer lloc, la naturalesa de les relacions lògiques que sostenen un sistema classificatori. Aquestes relacions no depenen tant de la designació de l'objecte, o la sèrie d'objectes, que refereixen, com de la cohesió interna que mantenen amb la resta de categories que conformen un sistema classificatori determinat. Tal com posaria en evidència Borges quasi cinquanta anys després a 'El idioma analítico de John Wilkins' (1952), l'efecte de 'veritat' d'un sistema classificatori (això és, la seva invisibilitat com a sistema) depèn d'aquesta coherència interna, no pas d'una major o menor motivació de la categoria respecte de la cosa. Tal com afirmen Durkheim i Mauss, la finalitat d'un sistema classificatori no és la de facilitar l'acció sinó la de 'connectar idees, unificar el coneixement', establint relacions amb la resta de categories produïdes. Des d'aquest punt de vista, tot

sistema classificatori constitueix una filosofia de la natura¹⁷⁸. En segon lloc, Durkheim i Mauss operen una inversió de la successió lògica que havia sostingut, entre d'altres, Frazer i que feia sorgir les relacions socials entre els individus d'una comunitat de les relacions lògiques entre les coses. Durkheim i Mauss, en canvi, sostenen la tesi contrària: que és *perquè el individus ja estan organitzats*, que s'organitzen les coses, i que és *la manera* com aquests individus s'organitzen, que organitzen la resta d'objectes de l'experiència. És perquè els individus s'han agrupat en clans, que *agrupen* la resta d'objectes; és perquè el clan s'organitza, al seu torn en *moietés* que s'organitzen, respectivament, en tribus, que les comunitats agrupen determinades categories en supracategories, i en divideixen d'altres en subcategories. La jerarquització inclusiva de categories reproduceix la jerarquització inclusiva de grups humans. Les primeres categories lògiques, doncs, tenen un origen social i expressen un contingut social, de manera que s'estableix una simetria entre la comunitat classificadora i l'univers classificat¹⁷⁹.

Per tal de guanyar operativitat classificatòria, la categoria pateix un empobriment semàntic. El concepte, entès en Durkheim com a 'particular empobrit', amaga, així, progressivament, el seu origen

¹⁷⁸ DURKHEIM I MAUSS, op. cit. p. 81.

¹⁷⁹ La societat seria, d'acord amb aquesta anàlisi, la figura de la categoria del 'tot', o de la totalitat, a la qual es referien la resta de categories i subcategories lògiques, i de les relacions que aquestes categories mantenen entre elles. Escriuen Durkheim i Mauss: '(...) if the totality of things is conceived as a single system, this is because society itself is seen in the same way. It is a whole, or rather it is *the* unique whole to which everything is related. Thus logical hierarchy is only another aspect of social hierarchy and the unity of knowledge is nothing else than the very unity of the collectivity, extended to the universe'. Op. cit. p. 83-84.

social, de tal manera que passem d'agrupar objectes a percebre aquests objectes com a agrupats en sí, això és, a considerar l'agrupació com una característica de la relació que aquests objectes mantenen entre ells. D'aquesta manera, la paraula, productora de la relació, passa a ser percebuda com a merament descriptora d'una relació que n'existeix al marge. És aquest procés, precisament, el que descriu Michel Foucault a *Les mots et les choses*, quan, després d'apuntar que no hi ha experiència, per ingènua que sigui, que no suposi un criteri a partir del qual constituir lògicament l'objecte d'aquesta experiència, observa el següent:

L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé¹⁸⁰.

Aquest 'donar-se aparent de l'ordre', aquest efecte de llei interior, és denunciats, per la metaficcio, com a il·lusio ideològica. Aquest és el tercer aspecte important de l'anàlisi de Durkheim i Mauss, si bé els sociòlegs francesos hi apunten només de passada; serà Durkheim, a les conclusions de la seva obra cabdal d'antropologia religiosa, qui apuntarà a la dimensió social, consensuada, *interessada* de la noció mateixa de veritat. Escriptor Durkheim:

El concepte, que primitivament es considera vertader perquè és col·lectiu, tendeix a convertir-se en col·lectiu a condició que se'l consideri vertader: li exigim crèdit abans d'atorgar-li la nostra

¹⁸⁰ FOUCAULT, M. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; p. 11

confiança. Però, en primer lloc, no s'ha de perdre de vista que, encara avui, la gran majoria dels conceptes de què ens servim no estan metòdicament constituïts. Els prenem del llenguatge, és a dir, de l'experiència comú, sense sotmetre'ls a cap crítica prèvia¹⁸¹.

Si el llenguatge expressa l'experiència que una comunitat determinada fa de la realitat empírica, cal qüestionar-se al servei de què es posa aquesta expressió. El 1873, en un text publicat pòstumament, Nietzsche formula un dels diagnòstics més escruixidors d'aquesta qüestió en afirmar que la recerca de la veritat és, de fet, la recerca del benestar –de la vida bella –i que, per tant, el saber se subordina, i ha estat sempre subordinat, a l'interès. Aquest interès –essencialment, la necessitat de sobre-viure en societat sense caure en l'aniquilació de l'altre o en la pròpia– precisa d'un tractat de pau; la veritat, entesa a cada moment i en cada comunitat d'una manera determinada, és la figura principal sobre la qual recolza aquest tractat de pau. Consensuar un espai del que s'entén per ver possibilita el traçat d'una infinitat de criteris que permeten la organització del cos social. Al seu torn, la naturalesa consensuada d'aquesta veritat n'implica el canvi, l'evolució històrica i, per tant, una relativitat constitutiva, que en suposa la desidealització. La veritat no *és*, sinó que es *construeix*. La inversió de Nietzsche és crucial per a les teories prèvies i posteriors de la ideologia, que exploraran sistemàticament la pregunta pel subjecte social i històric al qual una o altra definició de veritat beneficia. Entesa com a espai de pacificació, el saber, amb Nietzsche, es mesura en funció dels seus efectes; les categories de ver

¹⁸¹ DURKHEIM, E., *Les formes elementals de la vida religiosa*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 655.

o de fals, absolutament inexistents en el món en sí, expressen un benefici o un perjudici a una comunitat determinada, no pas una major o menor proximitat a la realitat de la cosa jutjada. D'aquesta manera, tota filosofia passa a ser considerada una postulació interessada del real, on aquest interès respon a les necessitats concretes d'una forma o altra de dominació i no pas a una voluntat de saber¹⁸². Tornant a les consideracions de Durkheim i de Mauss, si tot sistema classificatori és una filosofia de la natura, Nietzsche ens permet apuntar a la naturalesa interessada d'aquesta filosofia. És aquí on la metaficcio consolida un espai de revisió crític-ideològica en la seva atenció obsessiva als meandres del llenguatge i a la manera com crea veritat, representació, ordre, sentit, això és, als consensos no pensats que sostenen aquests edificis.

¹⁸² 'WelterschlieBung', terme d'origen heideggerià, és particularment rellevant per a la qüestió de la dimensió ideològica de la descripció presumptament objectiva. El verb 'erschließen' té quatre significats bàsics: obrir, descobrir (colonitzar), il·luminar i inferir. Els tres primers són fonamentals per a 'WelterschlieBung'. El tercer sentit d'il·luminar es relaciona, segons Safont, amb la metàfora de la llum que comporta la idea de perspectiva, és a dir, d'un focus que il·lumina sobre un transfons que, per tant, roman a les fosques; aquesta metàfora està semànticament relacionada, en alemany, amb la idea d' 'obrir' per la connexió de tots dos amb el segon: *descobrir (colonitzar)*. Allò que és il·luminat o obert és, en virtut d'aquest mateix moviment, colonitzat, fet habitable, accessible. Aquesta vinculació es troba present en l'expressió 'obertura del món' per la qual es designaria el moviment pel qual el món ens 'és obert' lingüísticament, en tant que se'ns presenta sota una determinada llum que ens el fa comprensible, i on la aquesta comprensibilitat suposa alguna mena d'estructuració que ens el fa accessible, habitable. *Vid.* LAFONT, op. cit. pàgs. 13-14.

Borges, Foucault, Althusser

No sembla casual que Michel Foucault, un dels principals exploradors d'aquest problema, remeti l'origen d'una de les seves obres principals a un conte de Borges. A 'El idioma analítico de John Wilkins', Borges no només sintetitza les troballes de Nietzsche, Durkheim i Mauss, sinó que, a més, proposa una manera possible de treballar des d'aquesta concepció productiva del llenguatge [un camp possible de treball] en el camp de la ficció. Borges descriu, en primer lloc, el procediment pel qual Wilkins produeix el seu 'idioma analític' per tal de plantejar-lo com a exemple d'un problema filosòfic. Wilkins ha dividit l'univers en quaranta categories, a cadascuna de les quals ha assignat un monosíl·lab diferent, de manera que el conjunt de paraules compostades a partir de la combinatòria d'aquests monosíl·labs funciona com 'una clave universal y una enciclopedia secreta'¹⁸³. Aquest idioma presenta el problema fonamental dels criteris a partir dels quals Wilkins ha compostat les seves categories: els seus talls categorials no responen a una mateixa lògica, de manera que 'la organització visible del món es torna lògicament impossible'¹⁸⁴. De la mateixa manera, però en una versió hiperbolitzada, que fa progressar l'estructura dramàtica del text, cadascuna de les categories de l'enciclopèdia xinesa de Borges agrupa un corpus d'objectes en funció de criteris canviants, cosa que fa no només que un mateix objecte aparegui en diverses categories sinó que

¹⁸³ BORGES, J.L.; 'El idioma analítico de John Wilkins', dins de *Obras completas*, p. 707.

¹⁸⁴ SARLO, B.; *Borges: un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 96.

d'altres categories mateixes, i fins i tot la llista sencera, caiguin dins d'una o altra categoria. Borges argumenta així en contra de la pretensió de referencialitat del llenguatge i, per extensió, contra la utopia de la llengua 'natural'. Al seu torn, però, accepta la necessitat de formular classificacions possibles del món, sabent que aquesta classificació, aquesta ordenació, no reflectirà mai el real, sinó que en produirà una versió possible. El llenguatge és sempre productor de móns possibles, no pas un mer descriptor del món existent.

L'estructura de 'El idioma analítico de John Wilkins', com la de tants altres textos de Borges, dramatitza el postulat –l'element especulatiu –que proposa. Borges no es limita a enunciar l'arbitrarietat constitutiva de tot sistema classificatori; construeix el text de tal manera que *produceixi* l'experiència del sense-sentit d'un sistema classificatori que no respecta el principi de coherència categorial que caracteritza la resta de sistemes més o menys operatius. Estructuralment, el conte proposa un contacte amb l'absurd abans de fixar-ne la formulació exacta, de tal manera que l'experiència del cortocircuit visibilitza la lògica que opera en *tots* els sistemes classificatoris i s'imposa com una experiència antiideològica, estranyadora. Un cop produïda aquesta experiència, el narrador de Borges hi reflexiona; aventura una sèrie de conclusions metafísiques que dibuixen la mena de límit epistemològic que, segons McHale, *commuta* en consideració ontològica. El llenguatge artificial de Wilkins ridiculitza l'esforça de divisió i organització del continu de l'experiència en qualsevol de les categories que fem servir per

aprehendre-la. ‘Notoriamente’, escriu Borges, ‘no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo’¹⁸⁵. L’admissió d’aquest límit epistemològic proposa allò que percebem com a món com el producte d’una activitat classificatòria que transfigura el Real en realitat. Borges, que denuncia la dimensió socialment construïda de la realitat per mitjà del que Sarlo anomena l’estratègia del des-concert, això és, descrivint com a existents objectes lògicament escandalosos – l’Aleph, l’idioma de Wilkins, Tlön, el mapa que coincideix punt per punt amb el territori, els set volums de l’obra de Ramón Bonavenasuposarà la introducció de la consciència del problema classificatori, que ja no és la descoberta emersoniana de ‘l’ordre de la natura’ sinó la imposició d’un ordre a una realitat des-ordenada. D’aquí, que l’obra de Borges prengui tant la forma d’una activitat crítico-ideològica com, també, la de l’escàndol, que, en Borges, adquireix l’estatut d’experiència intel·lectual.

Borges treballa ja amb el que Foucault pensarà sota la forma d’*epistemes* (*Les mots et les choses*) i de *pràctiques discursives* (*L’Archeologie du savoir*). La detecció que mencionàvem anteriorment de grans blocs discursius (*epistemes*) en la història de les idees respon a la seva concepció de la noció de discontinuïtat com a concepte operatiu d’intel·ligibilitat¹⁸⁶. De la mateixa manera que, com hem vist, l’efecte referencial de tot sistema classificatori depèn de la seva coherència

¹⁸⁵ BORGES, J.L., ‘El idioma analítico de John Wilkins’, *Obras completas*, p. 708.

¹⁸⁶ HIDALGO, M., *El problema de la escritura en el campo intelectual francés*, tesi doctoral, 2012.

interna, el discurs obté la seva operativitat en tant que funda un espai de regularitat. Estenent la confusió entre la realitat i el sistema classificatori que, presumptament, la descriu, l'ordre del discurs s'imposa també com a límit i possibilitat del pensament. Foucault defineix, així, el domini discurs com 'l'ensemble de tous les énoncés effectifs (qu'ils aient été parlés et écrits), dans leur dispersion d'événements et dans l'instance qui est propre à chacun'. Més concretament, el discurs es pot entendre com 'l'ensemble toujours fini et actuellement limité des seules séquences linguistiques qui ont été formulées'¹⁸⁷. L'estudi del discurs, per tant, s'ocuparà de respondre a les raons que fan que un enunciat determinat aparegui enlloc de qualsevol altre enunciat potencial¹⁸⁸.

¹⁸⁷ FOUCAULT, M 'Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie' (1968), *Dits et écrits*, 1, p. 726.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 734. Com observa Hidalgo, és aquest reconeixement de la dimensió específica del discurs, d'una banda, i, de l'altra, la voluntat d'articular-la amb pràctiques no discursives el que posa en relació Foucault amb Lacan i Althusser, cosa que passa per la constitució simbòlica del subjecte a Lacan, que entendre la subjectivitat com el producte de l'entrada en el sistema simbòlic i no com una realitat anterior a aquest sistema que, per tant, encara pot sostenir la il·lusió d'una relació instrumental amb el llenguatge, i arriba fins a la concepció de la visibilitat alhusseriana, que, en un gest que articula l'epistemologia foucaultiana amb la concepció estructural-simbòlica de Lacan, no es farà dependre d'un subjecte sinó d'un 'camp de visibilitat' *Vid.* HIDALGO, op. cit. p. 635 a 647.

De la mimesi al procediment: Roussel, Butor, Abish i l'Oulipo

¿Com s'articula aquesta perspectiva generativa del llenguatge amb les formes i les pràctiques de l'escriptura de ficció? O, en un sentit una mica més general, ¿com s'integra aquest refús de tota pretensió epistemològica en l'ús literari del llenguatge? Si Borges ha estat reivindicat com un dels autors –i la seva, com una de les obres– és influents per al postmodernisme nordamericà és precisament per la capacitat de proposar camps possibles de treball amb aquest llenguatge-objecte deslligats de la referencialitat ingènua. Les anàlisis crítiques de l'obra de Borges acostumen a parlar de plagi, de l'anacronisme, de l'atribució errònia, de la desviació estètica, de l'escriptura com a pràctica de lectura. Totes aquestes nocions tradueixen a pràctiques d'escriptura l'ontologia particular de l'escriptor argentí, però, sobretot, proven de delimitar procediments de producció d'obra. Entendre, o provar d'entendre un text de Borges, passa per la consideració de la *manera* com el text ha estat obtingut, del que *fa* Borges i el que fan els seus personatges. Si, com hem vist, 'El acercamiento a Almotásim' suposa la cancel·lació de la instància valorativa del crític, 'Pierre Menard, autor del Quijote' instal·la definitivament el procediment com a acte artístic¹⁸⁹.

L'acte de Menard –la famosa arribada a les mateixes paraules de Cervantes sense caure en la còpia ni en la transcripció, així com el d'anomenar a aquesta arribada 'obra' –postula una nova idea

¹⁸⁹ Per a una brillant anàlisi de les convergències entre la pràctica de Borges i la de Duchamp, *vid.* SPERANZA, op, cit. pàgs. 91-145

d'activitat artística, on la creació ja no depèn de la invenció o la originalitat sinó del gest que posa en moviment una sèrie d'operacions intel·lectuals i posa en evidència consensos, discursos i hàbits naturalitzats. L'obra de Menard no consisteix només en la 'descoberta' de les paraules exactes de Cervantes sinó en la presentació d'aquesta descoberta sota el signe de l'obra literària o artística. De manera anàloga al *ready Made* de Duchamp, la inclusió dins del camp artístic d'un text que pertany al del plagi, la còpia o la transcripció comporta una reconsideració dels principis que sostenen una determinada ideologia estàtica. L'obra de Menard explora la impossibilitat de la repetició –una impossibilitat que, amb Duchamp, pren la forma de l'*infra-mince* i que en Borges adquireix una dimensió històrica¹⁹⁰. En la mesura que les circumstàncies d'enunciació i de recepció modifiquen substancialment el text, totes les còpies esdevenen necessàriament originals. D'aquesta manera, tal com observa Speranza, llegida en relació a les tesis de 'El escritor argentino y la tradición', la impossibilitat de la repetició pren un sentit polític: la perifèria –la repetició posterior, derivativa, de l'anterior

¹⁹⁰ Sarlo, en el seu comentari a 'Pierre Menard', sintetitza d'aquesta manera l'escàndol lògic que proposa: 'El proceso y las condiciones históricas de enunciación modifican todos los enunciados. El sentido es un efecto frágil (y no sustancial) relacionado con la enunciación: emerge en la actividad de escribir-leer y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras. Última consecuencia de esta hipótesis, la productividad estética e ideológica de la lectura hace imposible la repetición. No hay modo de que un texto sea idéntico a su doble, no hay ningún espejo que ofrezca una transcripción exacta. Todos los textos son absolutamente originales, lo cual equivale a afirmar que ninguno puede aspirar a esta cualidad distintiva'. SARLO, op. cit. p. 56.

característic de la Gran Tradició- esdevé inexistent: tota la literatura es revela ara central i sincrònica¹⁹¹.

Al seu torn, la troballa de Menard s'eleva, a la conclusió del text de Borges, a programa-procediment. L'atribució errònia i l'anacronisme deliberat –aquesta ‘tècnica d'aplicació infinita’- s'obre a futures repeticions impossibles, això és, a un espectre de variacions que anirà des de la paròdia fins a l'apropiacionisme. Des d'aquest punt de vista, l'obra de Borges-Menard s'inscriu en la tradició de Roussel i de l'Oulipo, en l'interès per a la producció de procediments, més que no d'obres. En la famosa i comentadíssima explicació del procediment de composició de les seves obres, Raymond Roussel descrivia el 1935 un model generatiu de la pròpia escriptura que no pren la realitat com a objecte de la mimesi sinó una sèrie d'operacions de llenguatge que depenen, ara, d'una lògica associativa lliure. L'escriptura ja no es caracteritza, per tant, pel desplegament de tècniques que permetin una major fidelitat respecte d'una idea determinada de realitat (del que és més *real* en aquesta realitat, o del que és més característic del seu ‘ésser real’) sinó per la definició de procediments per a la producció d'obra. L'activitat artística no consisteix tant en l'adequació de l'objecte textual a un o altre objecte de la consciència, sinó en el procediment per mitjà del qual ha estat obtinguda.

Amb Roussel, la creació consisteix en l'establiment d'una llei d'escriptura. Dins d'aquesta mateixa tradició, el 1962, Michel Butor publica *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis* on la llei que

¹⁹¹ SPERANZA, op. cit. p. 111.

produceix l'Amèrica de la novel·la és la de la *homonímia*. L'amèrica heterotòpica de Butor apareix com el producte de les associacions i les similituds verbals entre ciutats diverses. El recorregut violenta la continuïtat –l'estabilitat- geogràfica de l'Amèrica existent en favor d'una redifinició de les nocions de proximitat i distància. Ara és la homonímia, o la similitud toponímica, la que defineix distàncies. Així, passem directament, sense discontinuïtats, de Concord, Califòrnia, a Concord, North Carolina, a Concord, Florida, a Concord, Georgia¹⁹². De la mateixa manera que Roussel i Butor, *Alphabetical Africa* (1974), de Walter Abish, subordina la representació de l'espai geogràfic al joc lliure del significat lingüístic¹⁹³. L'Àfrica d'Abish és una Àfrica alfabetitzada, generada a partir d'un ordre arbitrari, imputable a l'autor: el de l'alfabet. El primer capítol de la novel·la d'Abish consta exclusivament de paraules que comencen per la lletra *a*; el segon capítol afegeix lletres que comencen per la lletra *b* i així successivament, fins el capítol vint-i-sisè, on el procés s'inverteix al llarg de vint-i-sis capítols més que retornen, de nou, a un últim capítol compost només de paraules que comencen amb la lletra *a*. L'arbitrarietat de la organització resulta en una inversió fonamental: és el principi organitzador (l'abecedari, que és, a més, exemple de sistema classificatori) el que produeix la topografia africana. Abish,

¹⁹² Brian MCHALE fa notar que Butor utilitza diversos dispositius tipogràfics, com ara un interlineat irregular o una variació tipogràfica, per tal de mimetitzar formalment el procés de producció d'un espai per mitjà de l'enunciació. Op. cit. p. 51

¹⁹³ MCHALE, op. cit. p. 53

refereix aquesta inversió de la relació entre objecte i representació en un moment clarament autorreferencial:

Life in Tanzania is predicated on the colored maps of Africa that hang in the place, courtesy of *National Geographic*. On the maps Tanzania is colored a bright orange. Neighboring Malawi is light blue. The maps are the key to our future prosperity. The maps keep everyone employed, says the Queen (...) Each day one hundred thousand Tanzanians carrying ladders, buckets of orange paint and brushes, are driven and also flown to different sections of the country. They paint everything in sight (...) The Queen also proudly explains that Malawi has also decided to conform to international mapping standards, and since Tanzania had a technological head start, she could export a light blue paint to Malawi¹⁹⁴.

En l'Àfrica heterotòpica d'Abish, el color arbitrari del mapa (no hi ha cap mena de motivació 'natural' que relacioni el taronja amb Tanzània o el blau cel amb Malawi) resulta en la coloració corresponent del país. Les tres figures que, segons Georges Perec mateix, es proposen com a model de *La vie: mode d'emploi* (1978) –el bi-quadrat llatí ortogonal de desè ordre, l'edifici de París al qual s'hauria tret la façana, el *puzzle* que representava el port de La Rochelle i el moviment de la figura del cavall en el joc dels escacs– són un dels exemples possibles del treball oulipià, que consisteix precisament a explorar legislacions possibles per a móns literaris potencials. A diferència de les arts plàstiques, la concepció procedimental de l'escriptura sembla fundada en una fascinació per l'autotel·lisme. En un primer moment, aquest èmfasi en el procediment es posa al servei de la denúncia i la reivindicació de la

¹⁹⁴ ABISH, W., *Alphabetical Africa*, New York, New Directions, 1974, p. 53

capacitat generadora de realitat del llenguatge. A la ‘Histoire du lipogramme’¹⁹⁵, els membres de l’Oulipo fan referència a l’‘Elogio de la cábala’, de Borges, on l’escriptor argentí parla de ‘esta prodigiosa idea de un libro impenetrable por la contingencia’. A aquesta impenetrabilitat, hi segueix una consciència de les possibilitats representacionals que suposa l’alliberament, per part de l’escriptura, del principi mimètic entès, com ja s’ha dit, reductivament. De la mateixa manera que els *Ready-Made* de Duchamp són, alhora, obra d’art procedimental, obra d’art i intervenció crítica sobre els discursos i els hàbits que constitueixen la manera com consumim i fem circular obres d’art, les obres de Roussel i els oulipians, així com certes ficcions de Borges i d’Abish recuperen una capacitat d’intervenció crítica –i, com veurem, ideològica- a partir de la substitució del paradigma mimètic pel procedimental. En aquesta substitució, la dimensió metaficcional de les obres –aquest apuntar de l’obra a la seva naturalesa textual- s’espectacularitza. El llenguatge no només esdevé objecte de reflexió o d’anàlisi sinó d’*experiència*.

L’escàndol que produeixen les obres de Borges, Roussel i Abish pren la forma d’una experiència del llenguatge com a objecte, com a realitat opaca, problemàtica i *productora*, cosa que les inscriu en una tradició que, segons Said, inclouria l’Stéphane Mallarmé de *Les mots anglais* (1877) i, segons Josipovici, es remuntaria al Hoffmanstahl de la *Carta a Lord Chandos* (1902) i arribaria fins al Beckett de *Detritus*. Escrita durant catorze anys, a partir de l’encontre de Mallarmé amb la

¹⁹⁵ Oulipo (col.), *De la littérature potentielle: créations ré-crétions, ré-crétions*, Gallimard, París, 1973; pp. 77-93.

llengua francesa, *Les Mots anglais* es presenta com un esforç de comprensió del llenguatge com una entitat amb les seves pròpies lleis, misteris, delícies i capacitats¹⁹⁶. Mallarmé s'ocupa especialment de la mena de moviments de producció de sentit de què és capaç un llenguatge; el moviment que vincula paraules aïllades amb famílies de paraules, per exemple, o la mena de relacions associatives que són governades per la mena de 'joc' que Mallarmé aconsella a l'estudiant d'una llengua. Aquest 'joc' sembla indicar, com observa Said, la interacció (la tensió, la negociació) que s'estableix entre les forces diverses del llenguatge; posem per cas, la tendència de les paraules a establir associacions entre elles en oposició a la tendència que mantenen a romandre aïllades. Mallarmé, aquí, distingeix clarament entre la dimensió empíricament demostrable de l'estudi d'aquesta capacitat generativa del llenguatge i el que en roman en el misteri. Les paraules que s'associen a d'altres paraules són un fet cognoscible; la manera com aquestes associacions s'han formats, en canvi, es resisteix a aquesta mateixa comprensió. Mallarmé separa doncs entre el que anomena '*les mystères sacrés ou perilleux du Langage*' i '*l'imagination désireuse*', entenent la primera com l'espai del misteri, del secret, i la segona com l'agent ansiós de desvetllar-los. La impossibilitat de resoldre la naturalesa misteriosa del llenguatge apunta a un segon sentit del que Mallarmé refereix quan parla de joc i que Said descriu com el suggeriment la seriositat impostada de l'investigador que sap, o sospita, que el seu objecte d'estudi no és tan estable com la seva

¹⁹⁶ Said, E. 'Contemporary Fiction and Criticism', *TriQuarterly* nº 33. *Ongoing American Fiction III*, Primavera 1975, p. 234.

recerca implica. Ara bé, la idea de joc, tal com apareix a *Les Mots anglais*, apunta a un sentit fonamental, això és, al camp interlingüística en el qual el llenguatge i els usuaris del llenguatge exerceixen els seus rols respectius¹⁹⁷. Amb Mallarmé s'arriba a la consciència que el llenguatge és una realitat amb la qual només podem jugar, assajar, violentar, no pas conèixer completament; un objecte que accepta explicacions provisionals sobre el seu propi comportament i que, en tant que joc, *juga* també amb els seus jugadors. D'aquí, el nucli d'ansietat que esclatarà desencantadament amb Hoffmannsthal. El llenguatge ja no narra una experiència; és, en ell mateix, experiència –i productor de tot allò de què fem experiència¹⁹⁸. El principi procedimental o la proliferació de formes diverses de metacomentari es troba, en les obres metaficcional, al servei de produir una experiència del llenguatge que en reveli la naturalesa productiva, en la pèrdua, per part del subjecte cartesià, d'un altre dels seus instruments.

La construcció social de la realitat

La mena d'experiència del llenguatge que proposa la literatura metaficcional dels anys seixanta sembla estar al servei d'una denúncia de la naturalesa socialment constituïda de la realitat. El 1966, Peter L. Berger i Thomas Luckmann publiquen *The Social Construction of Reality* on presenten una concepció sociològica de les consideracions

¹⁹⁷ SAID, op. cit. p. 235.

¹⁹⁸ "What elevates the whole of Mallarmé's investigation to high seriousness", escriu Said, "is the implicit claim made for language study and language play – that they are experiences and not mere adjuncts for Experience". *Ibid.*

ontològiques que hem esbossat en el repàs anterior de les anàlisis de Nietzsche, Durkheim i Foucault¹⁹⁹. Berger i Luckmann proposen una idea de realitat com a ficció col·lectiva, que es construeix i se sosté per mitjà d'una sèrie de processos de socialització, d'institucionalització i de pràctiques socials, la clau de volta de les quals, al seu torn, és el llenguatge. Aquesta ficció –allò que els individus entenen i *creuen* que és la realitat, aquest espai de coneixement on, segons Durkheim, els individus es troben en la seva presa de consciència del que són, particularment i col·lectiva –es caracteritza per la seva permanència relativa; és susceptible d'evolucionar al llarg de la història, però per als que en participen no és només una manera possible de concebre la realitat i d'habitar-la sinó com *la realitat* mateixa. Aquesta 'realitat mateixa' és complexa i presenta un delicat equilibri d'universos i subuniversos de significat (religions, castes, classes socials, ocupacions, etc.) cadascun dels quals s'integra en un mateix 'univers simbòlic', la unitat del qual es manté gràcies a maquinàries estabilitzadores, això és, als discursos de la mitologia, la teologia, la filosofia i la ciència –macronarratives similars als *grand récits* de Lyotard, disposades al servei de l'estabilitat del constructe simbòlic. La funció que Berger i Luckmann atorguen al llenguatge és la d'unificar aquest heterocosmos complex en virtut de la capacitat que té el llenguatge de transcendir, travessar i vincular els diversos universos de significat. Berger i Luckmann ho plantegen en termes de “tipificació” de l'experiència:

¹⁹⁹ BERGER, P, I LUCKMANN, T., *The Social Construction of Reality. A treatise in the Sociology of Knowledge*, Londres, Penguin, 1967.

Language provides me with a ready-made possibility for the ongoing objectification of my unfolding experience (...) Language also typifies experiences, allowing me to subsume them under broad categories in terms of which they have meaning not only to myself but also to my fellowmen²⁰⁰.

Així, d'acord amb l'exemple de Berger i Luckmann, el problema particular que tinc amb la meva sogra (on l'expressió el 'problema que tinc amb la meva sogra' indica un objecte de l'experiència irreductible a cap altre objecte, això és, al problema que alguna altra persona pugui tenir amb la meva sogra, o amb la seva, o a mi mateix en una altra interacció amb aquesta mateixa sogra) es fa entrar lingüísticament en la categoria 'problemes amb la sogra', en la qual adquireix, d'una banda, un estatut compartible amb la resta d'individus que formin part de la meva comunitat semiòtica i, de l'altra, perd tota l'especificitat que feia, d'aquesta experiència, un objecte únic, particular, de la meva pròpia experiència. La categorització lingüístico-cultural permet fer passar aquest objecte de l'univers subjectiu de la meva experiència particular al compartit de la 'realitat de la vida quotidiana', al preu, observen Berger i Luckmann, de l'anonimat. Un cop formulada en termes 'comprensibles', 'comunicables', l'experiència esdevé, en el millor dels casos, una intersecció entre la realitat subjectiva i l'objectiva; en el pitjor, una traïció de la *veritat* de l'experiència, que es fa comunicable, per tant, al preu de la seva desnaturalització. Això, en el cas que la mera formulació lingüística, prèvia a la inclusió de la formulació en categories culturals, no sigui ja una forma de traïció, però a

²⁰⁰ *Ibid.* pàg. 53.

l'aproximació fenomenològica de Berger i Luckmann no li cal explorar aquesta pregunta. Des del seu punt de vista, el llenguatge funciona com l'eina de creació d'una realitat intersubjectiva que designen amb l'expressió 'vida quotidiana' (*everyday life*). La vida quotidiana de Berger i Luckmann és el producte d'una sèrie d'interaccions en les quals els membres d'una comunitat fixen acords sobre allò que defineix objectes i pràctiques i sobre maneres legítimes de procedir. Aquesta habitualització persegueix la mena de 'tractat de pau' de què parla Nietzsche, suposa la reducció del perill i l'incertesa i permet, sobretot, formular prediccions acurades sobre el comportament que podem esperar dels altres en les seves interaccions amb nosaltres²⁰¹. De l'habitualització i el costum es produeix la institucionalització del que entenem per 'realitat'.

La realitat de la 'vida quotidiana' s'imposa, doncs, com la dominant d'una constel·lació jerarquitzada de realitats perifèriques, que inclouen els subuniversos de significat mencionats i l'àmbit del que la parella de sociòlegs nord-americans anomenen 'realitats privades', és a dir, el somni, el joc, la ficció, entre d'altres. La realitat de la vida quotidiana s'imposa, a aquells que en formen part, com a realitat 'paradigmàtica', com a grau zero d'experiència del real:

Compared to the reality of everyday life, other realities appear as finite provinces of meaning, enclaves within the paramount reality marked by circumscribed meanings and modes of experience. The paramount reality envelops them on all sides, as it were, and

²⁰¹ *Ibid.* P. 53-57

consciousness always returns to the paramount reality as from an excursion²⁰²

En les posicions que, durant els seixanta, es definiran de manera més aviat vaga com a contraculturals, aquesta jerarquitització es percep com a interessada, com un acte de violència microfísica que treballa per imposar i sostenir una noció de realitat al servei d'una sèrie de poders fàctics. En aquest sentit, l'argument de Gerald Graff, segons el qual la literatura postmodernista neix de la futilitat de rebutjar uns valors burgesos que ja han estat sistemàticament i profundament erosionats sembla patir d'una certa simplificació²⁰³. Segons Graff, la tolerància postideològica pròpia de la postmodernitat resulta en una falta de 'res significatiu a dir' sobre la vida quotidiana; incapaços d'organitzar una crítica més o menys coherent a aquesta quotidianitat, i d'arribar a 'generalitzacions clares, coherents i convinents', el projecte postmodernista perd tota possibilitat crítica. Aquesta pèrdua té a veure, també, amb el fet que el context social en què es desenvolupa aquesta literatura és el d'una 'amorfa societat de masses', passiva, hedonista i compulsivament consumista que ha perdut

²⁰² *Ibid.*, pág. 39

²⁰³ *vid.* GRAFF, G.; 'Babbitt at the abyss: the social context of Postmodern American Fiction', dins de *TriQuarterly*, 33, Primavera, 1975 pàgs. 305-337. També Graff, G. *Literature against itself*, on Graff reprèn i desenvolupa l'argument central de l'article de 1975; essencialment, que el rebuig de la ficció realista pròpia de la literatura Postmodernista és una radicalització del rebuig Modernista que, no obstant, ha perdut la seva capacitat de resistència i de rellevància política a causa d'un canvi en el context social, que ha absorbit, integrat i comercialitzat els discursos i les ideologies conscientment alienades dels seixantes i setantes i ha fet, d'aquesta literatura, un gest desproveït de capacitat i significació crítica.

contacte amb les tradicions anteriors i que, per tant, no presenta la mena de resistència *contra la qual* alçar una obra opositiva²⁰⁴.

Si bé la caracterització de Graff apunta a alguns dels problemes amb què negocia la literatura postmodernista (en particular, la pregunta per la posició de l'escriptor i de la seva obra en un context de cultura de masses), l'argument de Graff recolza en una noció antagonística de la pràctica crítica, on la resistència és només possible –i pensable– com a oposició/enfrontament davant d'una figura d'autoritat forta: els valors burgesos, el pensament totalitari en alguna de les seves encarnacions visibles; la literatura postmodernista, i, especialment, la metaficcional semblen treballar, en canvi, amb una concepció microfísica, i fins a cert punt, biopolítica del poder. En el moment en què Graff proposa aquesta lectura antagonística de la crítica social, Michel Foucault comença la impartició del curs de 1976, *Il faut défendre la société*, on el pensador francès exposa els fonaments de l'anàlisi del poder com a biopolítica, això és, el canvi en la pràctica del poder que, segons Foucault, comença a produir-se al llarg del segle XVII i que pren la microregulació de la vida dels ciutadans com a objecte de la seva actuació. Segons Foucault, el biopoder corregeix, doncs, un exercici unidireccional de la sobirania, que s'havia caracteritzat fins llavors, estrictament, per gestionar l'aplicació del decret de mort²⁰⁵. Apareixen dos pols principals, el de l'anatomopolítica del cos i la de la biopolítica de la població; si la

²⁰⁴ *Ibid.* p. 309

²⁰⁵ FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976. i AGAMBEN, G. *Homo sacer*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

primera es caracteritza pel desplegament de tècniques disciplinàries, el segon sembla desplegar-se més en forma de sabers que permetin establir un control –un càlcul- al cos social entès com a cos vivent. Del *deixar* viure i *fer* morir propi de la teoria clàssica de la sobirania, es passa, doncs, al *fer* viure i el *deixar* morir.

Aquestes tècniques disciplinàries prenen primer una forma externa i coercitiva; després, pateixen una internalització i una interiorització²⁰⁶ i, en el moment en què el subjecte passa a custodiar-se a sí mateix, i, per tant, a fer-se càrrec de la coerció que fa falta per a esdevenir la mena d'individu que el poder treballa per a constituir, el poder ha esdevingut biopoder i la seva física, microfísica. Tal com la planteja Foucault, l'anàlisi del poder en termes de microfísica l'obre a camps que, fins al moment, no havien caigut en l'anàlisi del problema de l'autoritat, la sobirania i l'anàlisi política del poder. Quan Foucault parla d'una 'trama de poder microscòpic, capilar', crida l'atenció cap als mecanismes que operen en situacions no necessàriament sospitoses d'estructurar lluites de poder; per exemple, la posició privilegiada –de màxima capitalització simbòlica- que la literatura de tradició realista i modernista ocupen en el camp literari nord-americà al llarg de la primera meitat del segle XX i que la vincula, precisament, a certes posicions de poder simbòlic que tradueixen i alimenten posicions de poder polític, intel·lectual i/o econòmic. La noció biopolítica tal com la caracteritza Foucault està estretament relacionada amb la *d'episteme*. Entesa com el marc de

²⁰⁶ Vid. L'anàlisi de l'evolució que segueix el que Foucault anomena 'el model pastoral' a *Tecnologies del yo*, Barcelona, Paidós, 1990.

saber que s'organitza al voltant d'una noció de 'veritat', relativa a un moment històric i imposada pel poder, la noció foucaultiana d'*episteme* suposa el traçat del que separa un saber legítim d'un d'il·legítim (i, d'acord amb aquesta distinció, el que separa pràctiques, discursos, posicions i hàbits legítims dels il·legítims; en última instància, el que microgestiona tots els aspectes de la vida d'un individu, el que estableix què es pot ser i què no, què es pot dir i què no). És des de l'establiment d'aquesta distinció que la tecnologia del poder centrada en la vida pot fonamentar i legitimar pràctiques i tècniques disciplinàries.

Un dels aspectes més interessants, i escruixidors, de la teoria foucaultiana és, en aquest sentit, la manera com una *episteme* impossibilita certs exercicis de la imaginació, de la reflexió i de la pràctica. L'*episteme* no només discrimina entre discursos possibles, sinó que defineix els àmbits del que és pensable i del que no, neutralitzant, d'aquesta manera, la possibilitat d'organitzar un espai *altre* des del qual oposar una posició crítica a l'imperi del mateix biopoder que ha definit la 'veritat' que sosté l'edifici epistèmic. Naturalment, aquesta neutralització mai no és absoluta; però tendeix a l'absolutització. Si la literatura metaficcional –i, en un sentit més ampli, la postmodernista– pren la forma d'un rebuig hipercrític als principis i la pràctica de la literatura realista és perquè l'estètica realista és producte, i productora, d'aquesta *episteme*. Dit d'una altra manera, la metaficció sospita de la literatura realista –automatitzada, codificada i validada com pràctica literària 'legítima'– com d'una eina

còmplice amb el poder establert i amb l'episteme de què participa i en què recolza, no només per sosté una relació innòcua entre la pràctica artística i la societat en què es produeix i per on circula, sinó, molt més perillosament, perquè contribueix a sostenir una 'ficcio quotidiana' normativa i normativitzant²⁰⁷. El realisme literari és percebut com un agent de normalització. Els valors burgesos de què parla Graff ja no són, doncs, una certa idea del que composita una narrativa biogràfica a o una moralització forçada del principi d'eficiència, per mencionar-ne només un parell d'exemples; el valor burgès que ataca la metaficcio és un ús determinat del llenguatge, irremissiblement biopolític, al qual s'imputa la producció d'un món.

La paròdia com a gènere metaficcional

Un repàs ràpid de la literatura postmodernista topa immediatament amb una proliferació sorprenent de textos paròdics. *Grendel*, de John Gardner, és una paròdia de *Beowulf*, un diàleg amb *Frankenstein*, una versió de *Sísif*. *Snow White*, de Donald Barthelme, és òbviament una paròdia –revisitació crítica– del conte dels Grimm. *The Lime Twig*, de John Hawkes, és una paròdia de la novel·la de detectius

²⁰⁷ 'un pouvoir qui a pour tache de prendre la vie en charge aura besoin de mécanismes continus, régulateurs et correctifs. Il ne s'agit plus de faire jour la mort dans le champ de la souveraineté, mais de distribuer le vivant dans un domaine de valeur et d'utilité (...) Je ne veux pas dire que la loi s'efface ou que les institutions de justice tendent à disparaître; mais que la loi fonctionne toujours davantage comme une norme, et que l'institution judiciaire s'intègre de plus en plus à un continuum d'appareils (médicaux, administratifs, etc.) dont les fonctions sont surtout régulatrices. Une société normalisatrice est l'effet historique d'une technologie de pouvoir centrée sur la vie. FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pàg. 189-190.

i el *trbriller* (com ho és *Gerald's Party*, de Robert Coover). Brautigan ho és del transcendentalisme nordamericà, de Hemingway i de Mark Twain. *The Collector*, de John Fowles, ho és del motiu de la novel·la gòtica de la 'persecuted maiden'. *The Magus*, també de Fowles, ho és de *Els misteris d'Udolfo*; i el *romance* escocès –novel·la victoriana- ho és per a *The French Lieutenant's Woman*. El principal parodista de tots ells, i la seva major influència, però, és Nabokov. Escriu Imhof:

Parody in Nabokov represents not merely a set of techniques but an attitude towards experience, a means of discovering the nature of that experience, an experience of the nature of art and the nature of reality²⁰⁸.

Amb Nabokov, com amb Thomas Mann i, en general, la novel·la modernista, la paròdia deixa de ser considerada una forma subsidiària, per a passar a ser una eina d'exploració ontològica de primer ordre. Com observen Imhof i Alfred Appel Jr., Nabokov fa servir la paròdia per a una multitud de preocupacions temàtiques no paròdiques, que van des de la disrupció de la identificació entre el lector i el personatge principal associat a la novel·la tradicional fins a l'exploració autoconscient de formes novel·lesques que operen, com és el cas de *The Real Life of Sebastian Knight*, com una doble transposició de l'evolució intel·lectual i vital de l'autor Knight com a espai de desestabilització ontològica del text de Nabokov, tal com s'ofereix a la lectura²⁰⁹. La idea resulta escandalosa –o hauria de resultar escandalosa a tota la tradició teòrica que ha limitat l'abast i

²⁰⁸ IMHOF, op. cit. pàg. 46

²⁰⁹ Imhof, *Ibid.* APPEL JR., A.; 'Lolita: The Springboard of Parody', a DEMBO, L.S. (ed.) *Nabokov the Man and His Work*, Madison/Mil. & London, 1967; pàgs. 106-143.

l'interès de la paròdia a finalitats merament destructives. Al capdavant, no ha estat fins el segle XX que la teoria literària ha desfet definitivament la jerarquia que la presentava no només com a gènere subsidiari sinó també, i sobretot, menor²¹⁰. Des d'una concepció textual-narrativa de la realitat, però, la paròdia pren una nova operativitat epistemològica: permet, al parodista postmodern, i al lector de la seva obra, entendre i exposar en una major profunditat els mecanismes que sostenen una escriptura –una ordenació, això és, un sentit- possible de la realitat.

La fortuna de la paròdia de Nabokov es basa, i fins a cert punt reivindica, el caràcter positiu de la capacitat crítica de la paròdica. La paròdia treballa sobre usos del llenguatge que s'han repetit prou com per ser percebuts per part d'una comunitat determinada com a codi. El treball paròdic suposa un doble moviment de proximitat i d'allunyament²¹¹, de simulació i de distorsió, que, si bé tradicionalment s'ha considerat pernicios o merament destructiu, conté una capacitat productiva, renovadora. Victor Shklovski apunta en diversos moments a la capacitat que la paròdia té de reutilitzar recursos estilístics 'esgotats' al servei d'efectes nous, en un sentit similar al moviment pel qual tota estratègia d'estranyament opera diverses transformacions sobre un codi conegut i reconeixible, no només perquè el considera, i el revela, com a esgotat, sinó per tal

²¹⁰ Vid. ROSE, MARGARET A.; *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*,

²¹¹ Vid. LELIÈVRE, F.J.; 'The Basis of Ancient Parody', 1954. Lelièvre emfasitza l'ambigüïtat del prefix –para, que pot traduir-se, diu, com a proximitat i com a oposició, dels quals es deriven dues tendències semàntiques: la que fa referència a la consonància i la derivació, i la que designa un moment de transgressió, d'oposició o de diferència.

aconseguir nous efectes –aquest pas del reconeixement a la percepció individualitzada que, segons Shklovski, és la finalitat de tot art²¹². La reivindicació de la capacitat productiva de la paròdia trenca amb una tradició que l’havia caracteritzada, essencialment, a partir de dos trets: la de la seva comicitat i la de la seva capacitat destructiva. Tal com mostra l’estudi sistemàtic de Margaret Rose, la paròdia ha estat considerada tradicionalment com un gènere que persegueix el ridícul d’altres gèneres²¹³. Aquesta naturalesa oposicional sembla derivar-se de la seva etimologia confusa; Fred W. Householder proposa una definició de paròdia a partir de l’ús que Aristòtil en fa al capítol segon de la seva *Poètica*, el primer ús que ens consta del nom, com a ‘poema narratiu d’extensió moderada, escrita en metre èpic, que utilitza un vocabulari èpic, i que adreça un tema lleuger, satíric o antiheroic (*mock-heroinc*)²¹⁴. Aquest decalatge entre la forma èpica i el tema lleuger al qual s’aplica n’explica l’efecte còmic, que neix de la dislocació –i la desproporció- entre un i altre dels elements que componen un poema. Aquesta idea de l’origen de l’efecte còmic de la paròdia arribarà fins els teòrics del Renaixement. Segons Householder, però, la paròdia sembla vincular-se també amb un ús anterior de ‘parodos’, o del seu plural, ‘parodoi’, que designaria el ‘cantant imitador’ o de ‘cantar *en imitació*’, cosa que sembla suggerir un sentit de contrast, o d’oposició respecte d’un cantar original. Aquest sentit oposicional sembla reforçat, a més, per l’ambigüitat del prefix –*para*, que tant indica ‘amb’

²¹² SHKLOVSKI, V., *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.

²¹³ ROSE, op cit. pàgs. 20 i ss.

²¹⁴ HOUSEHOLDER, F. W; ‘ΠΑΡΩΔΙΑ’, *Journal of Classical Philology*, vol. 39, nº 1, Gener, 1944; pàgines 1-9.

com ‘contra’, ‘en oposició a’. És aquest segon sentit el que, unívocament, s’ha emfasitzat en una immensa majoria de reflexions teòriques, cosa que ha degradat la comicitat del discurs paròdic a la postulació del ‘ridícul’ com el seu objectiu principal. Tant en el sentit aristotèlic com en el musical, la paròdia es presenta en el seu sentit negatiu, de manera que J. C. Scaligero, a la seva *Poetices libri septem* de 1561 proposa el ridícul com el significat bàsic de la paròdia, entenent que aquest ridícul pren, a més, la forma d’una cançó que ‘inverteix’ o canvia les paraules dels rapsodes homèrics, de tal manera que el que, en uns és sublim, en els primers resulta ridícul²¹⁵. D’aquí que la paròdia hagi estat confosa, d’una banda, amb la sàtira i de l’altra, amb el burlesc, del qual en va ser considerada una sub-categoria pels tractadistes del segle XVIII.

Ara bé, tal com sosté Hutcheon, no hi ha res en la definició de paròdia que demani la inclusió del concepte del ridícul²¹⁶. Householder observa que, en els usos clàssics de la paraula, l’humor i el ridícul no eren considerats part del significat de ‘paròdia’²¹⁷. Segons la teòric canadenca, la paròdia, si bé habitualment vinculada a un efecte còmic, no suposa una voluntat destructiva respecte del material parodiat ni, per tant, està necessàriament vinculada amb una voluntat de ridiculització. Al seu torn, la distinció entre forma i contingut que proposava Householder –aquesta utilització de formes ‘elevades’ per

²¹⁵ Rose apunta que el ‘ridicula’ d’Scaligero pren el sentit de ‘risible’, entès com a ‘divertit’ o ‘agradable’, però al qual s’ha atribuït també el sentit d’absurd’ de ‘ridiculitzador’, és a dir, de ‘mofa’. Rose, op. cit. p. 9

²¹⁶ HUTCHEON, L.; *A Theory of Parody*, 1985; pàg. 32

²¹⁷ HOUSEHOLDER, op. Cit. pàg. 8

a referir continguts ‘baixos’, distinció que apareix en les definicions de Bond, Davidson i Householder mateix²¹⁸ - resulta ara altament controvertida. Determinada a reivindicar l’existència d’una paròdia ‘seriosa’, ni destructiva ni ridiculitzadora, no subsidiària d’un discurs fort i autoritzada a reivindicar-se com a gènere major, Hutcheon impugna les confusions entre el gènere paròdic i el satíric, burlesc, travestisme, així com dels mecanismes de la citació i de l’al·lusió, i proposa una tradició teòrica alternativa, que vincularia, per citar-ne només dos noms, Samuel Johnson i John Fowles. En el cas del primer, la paròdia apareix caracteritzada com una forma d’escriptura en la qual les paraules d’un autor i les seves opinions es veuen sotmeses a un canvi mínim i adaptades a un nou propòsit²¹⁹. Si bé, com observa Hutcheon, aquesta definició és vàlida, també, per al plagi, indica una component essencial de l’operació paròdica, que es pot definir com a ‘trans-contextualització’. Aquesta ‘repetició amb diferència crítica’ es dóna per mitjà d’un desplaçament, d’uns materials determinats, en un nou context genèric, cosa que exigeix la inclusió d’una anàlisi pragmàtica, i no només formal, en tot estudi sobre el discurs paròdic. La definició de Johnson, a més, s’atura allà on la major part de definicions s’excedeixen: això és, en la imposició d’un ethos determinat al discurs paròdic. Els ‘nou propòsits’ de què parla Johnson van des de la destrucció ridiculitzant fins a

²¹⁸ BOND, R. P.; *English Burlesque Poetry, 1700-1750*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1932; DAVIDSON, I.; *Parody in Jewish Literature*, New York, AMS Press, 1966.

²¹⁹ JOHNSON, S.; citat per Hutcheon, p. 36

l'homenatge reverencial²²⁰. John Fowles expressa exactament aquesta ampliació del rang pragmàtic de la paròdia quan explica, a partir de la comparació amb *Lovel the Widower* de Thackeray, que la seva intenció a l'hora d'escriure *The French Lieutenant's Wife* no era pas la de copiar, sinó la de recontextualitzar, sintetitzar i refer convencions de manera respectuosa²²¹. La ironia és una estratègia fonamental d'aquesta transcontextualització, però és una mena d'ironia que pot caure del costat de l'obra –el codi, o l'ús particular de llenguatge– parodiat, o de l'element contextual en el qual s'invoca i es refà paròdicament aquesta obra. Tal com observa Hutcheon, el contrast irònic dels textos que es dóna, en forma de 'síntesi bi-textual', en l'obra paròdica, no necessàriament implica un judici negatiu respecte d'aquests textos²²². En el comprensiu estudi que Rose dedica al repàs de les definicions històriques de la paròdia, en proposa una d'operativa, similar a la de Hutcheon, on prova de recuperar aquesta doble dimensió dependent i renovadora pròpia del discurs paròdic. Segons Rose, la paròdia es pot definir com

²²⁰ HUTCHEON, *Ibid.* Pàg. 37

²²¹ FOWLES, J.; 'On writing a novel', *Cornhill Magazine*, 1960; pàgs. 287-288.

²²² HUTCHEON, *Ibid.* p. 43. Aquesta és una diferència fonamental entre la paròdia i la sàtira, entenent que l'objectiu principal d'aquesta última és formular un judici negatiu sobre el material satiritzat. Tal com observa Gilbert Highet, a *Anatomy of Satire*, la finalitat de l'obra satírica és la de 'distorsionar, menysprear, ferir' el seu objecte. Precisament perquè la paròdia es desvia d'una norma que inclou –que simula– en la seva pròpia forma, un atac real, efectiu, a aquesta norma seria, segons la posició de Hutcheon, necessàriament autodestructiu. *Vid.* HIGHET, G.; *Anatomy of Satire*, Princeton, Nova Jersey; Princeton University Press, 1962; pàg. 69.

The comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material²²³.

‘Refunctioning’ o ‘refuncionalització’, aquí, designa el producte del desplaçament del material parodiat a un nou conjunt de funcions, d’entre les quals, si bé no necessàriament, la de la crítica de l’obra o el codi parodiat. Aquest moviment de ‘refuncionalització’ recorda el ‘lliscament de la dominant’ que els formalistes russos (concreament, Boris Tinianov) proposen a l’hora d’explicar l’evolució dels gèneres literaris²²⁴. Entenent que, en una obra artística, tots els elements que la componen es relacionen jeràrquicament, la dominant designa el factor constructiu que s’estableix en una posició de domini i subordina tota la resta. Aquesta concepció sistèmica de l’obra redefeix la noció d’evolució literària, en la mesura que ja no pot pensar-se en termes de substitució de procediments sinó de reconfiguració de l’estructura jeràrquica de l’obra²²⁵.

Pensant en termes de desautomatització, Tomashevski explicarà aquesta reconfiguració com un desplaçament de la dominant, que perd la seva centralitat i la cedeix a un factor constructiu que, fins al moment, ocupava una posició perifèrica, moviment que obeeix a la mateixa dinàmica d’automatització i desautomatització que Shklòvski havia proposat per a explicar la dialèctica entre tradició i originalitat²²⁶.

²²³ ROSE, op. Cit. p. 52.

²²⁴ TINIANOV, B., ‘Sobre la evolución literaria’, a Todorov (ed.), 1980, pàg. 87-88

²²⁵ JAKOBSON, R., *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 148-149.

²²⁶ Tomashevski vincula, a més, aquest ‘lliscament de la dominant’ a l’adveniment del geni: ‘el advenimiento del *genio* es siempre una especie de revolución literaria, en la que es derrocado el canon hasta entonces dominante, y el poder pasa a los

Parlant en termes de ‘refuncionalització’, Rose sembla diferir de Linda Hutcheon, que proposa definir la paròdia com a ‘repetició amb diferència crítica’ (*repetition with critical difference*)²²⁷, si bé cal matisar que la ‘diferència crítica’ de Hutcheon sovint funciona com la refuncionalització de Rose. La utilització de ‘còmic’ impugna la vinculació de la paròdia al ridícul, que és component essencial del burlesc i que, per tant, és la figura que els distingeix. En el que coincideixen Hutcheon i Rose, per tant, és que en el discurs paròdic es produeix una recontextualització capaç de produir una varietat d’efectes, irreductibles al del ridícul. La paròdia parteix d’un material preformat i hi instal·la, o construeix, una diferència. Hutcheon insisteix en la qüestió de la diferència on aquesta diferència és crítica no en un sentit destructiu, sinó en un d’analític. Al capdavall, la selecció del material preformat i la re-producció suposa una comprensió interna de les lògiques, les connotacions o els trets estilístics que són característics d’aquest material. Sense aquest moment de comprensió, l’obra paròdica seria incapaç de referir el material parodiat i, per tant, fracassaria com a paròdia. En aquest sentit, com veurem en el capítol següent, és necessària la compartició de codis semiòtics tant per part del *codificador* com del *descodificador* del missatge paròdic. Aquest moment analític és constitutiu del moviment crític de la paròdia; en els casos de codis que no són percebuts *encara com a codis*, però que funcionen com a tals en una

procedimientos que habían permanecido subordinados’. TOMASHEVSKI, B., *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1981, p. 214.

²²⁷ HUTCHEON, L.; *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana i Chicago, University of Illinois Press, 1985; p. 7

comunitat semiòtica determinada, aquest acte crític inclou una segona dimensió, que consisteix a *detectar* com a codi el que encara manté una certa aparença de naturalitat. Reprendrem aquest segon moviment crític més endavant, quan considerem la dimensió ideològica de la metaficció. El que ens interessa assenyalar aquí és que, en tots dos casos, aquest moviment crític suposa un contrast: o bé en termes de refuncionalització, o bé en termes de revelació del codi parodiat *en tant que codi*. Segons Xlòvski, aquesta creació d'una forma literària determinada *en contrast* amb models anteriors o contemporanis (és a dir, com a repetició amb diferència crítica d'un text anterior) és propi no només de la parodia, sinó de tota obra literària.

En aquest sentit, Shklovski es pot permetre d'afirmar, en una quasi-*boutade*, que *Tristram Shandy* és 'la novel·la més típica' de la història de la literatura. El gest paròdic d'Sterne es caracteritza, segons Shklovski, pel *laying bare the conventions*, això és, per la mostració explícita dels procediments pels quals Sterne, com tot altre novel·lista, produeix aquest estrany artefacte verbal que s'inscriu, després, en circuits de lectura diversos. Shklovski, doncs, tal com observa Margaret A. Rose, opera una reducció formalista de la paròdia a una estratègia d'estranyament per mitjà d'aquesta mostració radical i sistemàtica. Victor Erlich ho considera una expressió més de l'interès que el grup dels Formalistes mostra respecte la idiosincràsia particular del text literari, cosa que es tradueix en una tendència a fer equivalent literatura i literarietat i, per tant, a reduir l'art al seu tret

distintiu²²⁸. Aquesta reducció formalista, no obstant, apunta a un doble moviment, característic de l'escriptura paròdica metaficcional: *cap al codi parodiat*, que pot ser el d'una obra, d'un autor o d'un gènere, al qual s'adreça críticament, analíticament, per tal de re-crear-lo; i *cap a l'horitzó d'expectatives* de la comunitat semiòtica en la qual el text ha de circular, que no necessàriament, és la mateixa, respecte del qual opera un joc més o menys equilibrat de frustració i satisfacció.

La qüestió de l'horitzó d'expectatives de la comunitat lectora és fonamental per entendre el mecanisme de *simulació* de l'obra paròdica. Per tal de funcionar eficaçment com a refacció artística d'un material preformat, l'obra paròdica incorpora aquest material amb prou detall, precisió i fidelitat com per no limitar-se a la menció o a la citació, sinó *simular* aquest material de tal manera que pugui sotmetre'l a una nova funció. La idea, aquí, és que cal *assemblar-se prou* al material preformat com perquè, dins de l'espai de l'obra, pugui desplaçar-se'l a un nou camp de funcions. En aquest sentit, Barth l'encerta a presentar la història de la novel·la com la història d'una simulació contínua:

The idea of writing a novel which imitates the form of the Novel, or which imitates some other form of document, is not so decadent as it sounds at first blush. In fact, that's where the genre began –with Cervantes pretending that he's Hamete Benengeli, Alonzo Quijano pretending that he's Don Quixote; Fielding parodying Richardson,

²²⁸ ERLICH, V.; *Russian Formalism. History – Doctrine*, new Haven i Londres, 1981 (3era ed.), pàg. 248.

Richardson imitating letters, and so forth. The novel seems to have its origins in documental imitation²²⁹.

La novel·la moderna, segons Barth, s'ha fet passar sempre per alguna altra cosa. El *Lazarillo de Tormes* imita la correspondència la publicació de la qual s'havia popularitzat al llarg del segle XVI i XVII. *Robinson Crusoe* treballa per confondre's amb la mena de 'narracions de naufrags' que s'havia iniciat, amb èxit, amb la d'Alexander Selkirk. Ara bé, la relació que aquesta imitació manté amb la cosa imitada ja no és necessàriament paròdica, en termes d'una utilització còmica o ridiculitzant del format o del gènere simulat, sinó, estrictament, de refuncionalització. La funció que executen les cartes en un epistolari efectiu (principalment, el d'obertura i manteniment d'un canal de comunicació que és, alhora, el d'un grau d'intimitat regulable) és substancialment diferent de la que satisfan en l'espai novel·lesc, posem per cas, de Samuel Richardson, on, principalment, estan al servei de la producció d'un efecte de realitat –la producció, si es vol, d'una retòrica de la intimitat– que, al seu torn, produeix una experiència de lectura particular²³⁰. En aquest sentit, cal emfasitzar el moment [component] de simulació de tot moviment paròdic. Quintilià, a la seva *Institutio Oratoria*, caracteritza la 'simulatio' o simulació, i la 'dissimulatio' o dissimulació, com a mètodes propis de certes formes d'enginy, i d'humorisme, utilitzades en alguns exemples de paròdia. Segons

²²⁹ PRINCE, A. I CARRUTHERS, I; 'An interview with John Barth', 1968, Montreal, *Prism*, pàg. 49.

²³⁰ Vid. WATT, I. *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957.

Quintilià, la simulació consisteix a fer passar una certa opinió com a pròpia, mentre que la dissimulació consistiria a fer veure que no s'entén el que algú vol dir²³¹. Estilísticament, la paròdia suposa la 'simulació' d'altres estils, on el parodista fa veure que comparteix les paraules i els sentits d'aquestes paraules tal com apareixen en l'objecte parodiat per tal d'estimular certes expectatives en la seva audiència, abans, com observa Rose, de presentar-les en un espai substancialment diferent on aquestes mateixes paraules adquireixen significats diferents, fins i tot oposats, als inicials. La simulació és, si es vol dir així, un pas necessari per a la revitalització d'aquest material: dibuixa un primer camp de funcionalitats i un primer horitzó d'expectatives per introduir-hi una diferència estranyadora. Tal com sintetitza Patricia Waugh, en una perspectiva clarament formalista:

Parody renews and maintains the relationship between form and what it can express, by upsetting a previous balance which has become so rigidified that the conventions of the form can express only a limited or even irrelevant content. The breaking of the frame of convention deliberately lays bare the process of automatization that occurs when a content totally appropriates a form, paralyzing it with fixed associations which gradually remove it from the range of current viable artistic possibilities²³².

Cal distingir, aquí, entre paròdia i citació, precisament perquè esforços teòrics recents han tendit a indiferenciar-los i, fins i tot, en el cas de Margaret Rose, a fer-los equivalents²³³. Bajtin, a qui Hutcheon

²³¹ Per a la relació entre paròdia i ironia, d'acord amb aquesta definició intencional, *vid.* GRACIELA REYES, *Polifonia textual*, Madrid, Gredos, 1984.

²³² WAUGH, *op. cit.* p. 68-69

²³³ En la seva obra *Parody/Meta-Fiction*, de 1979, Rose definia la paròdia com a 'critical quotation of preformed literary language with comic effect'. Tal com hem

apunta com a responsable d'aquesta analogia, distingeix entre citació amagada, mig amagada i manifesta, com a tres graus principals d'assimilació i diferenciació en l'ús de les citacions. Bajtin defineix la paròdia com una forma de discurs indirecte, en el qual 'el gènere mateix, el seu estil, el seu llenguatge, són com inserits entre cometes alegrement irreverents'²³⁴. Tal com argumentarem més endavant, Bajtin utilitza metafòricament la referència a les 'cometes' per tal d'apuntar a un moviment propi de la paròdia, que la distingeix de la citació, el plagi i l'al·lusió: això és, a la presentació del codi o la convenció parodiada *com a codi*. La paròdia revela l'artificialitat de la convenció quan aquesta convenció corre el perill, o ha caigut en la temptació, de naturalitzar-se (cosa que és, segons Roland Barthes, el moviment característic del mite tal com es dona en la societat contemporània). Aquesta n'és la irreverència i el potencial subversiu. Ara bé, si, tal com demostra el cas de Pierre Menard, la citació literal és ja una forma de trans-contextualització des d'un punt de vista hermenèutic i pragmàtic, i, per tant, una forma de paròdia, no es desprèn que tota paròdia sigui, necessàriament, una forma de citació. En l'equivalència de paròdia i citació es perd la dimensió crítica de la primera, fins i tot quan, com observa Hutcheon, s'ha desvinculat la paròdia del ridícul²³⁵. Reprendrem la qüestió de l'horitzó

vist, en la seva obra posterior *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Rose substitueix la idea de 'citació crítica' per la de 'refuncionalització.

²³⁴ BAJTIN, M. M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

²³⁵ Per a una discussió detallada d'aquesta qüestió *vid.* HUTCHEON, op. cit. pàgs. 40-42 i ROSE, M.A.; *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, pàgs.

d'expectatives quan analitzem les conseqüències –i les seduccions- pragmàtiques de l'obra paròdica.

La qüestió de la simulació acosta la pregunta pel discurs paròdic a la teoria de la doble codificació (*double coding*) que, segons Charles Jencks, caracteritza l'arquitectura postmodernista, en particular, i tota forma d'art postmodernista en general. Tal com exposa Jencks a *The Language of Post-Modern Architecture* de 1977 ²³⁶, l'arquitectura postmoderna es caracteritza per una 'doble codificació', o una codificació dual, que afegeix, al monocodi modernista, un segon codi o estil arquitectònic ²³⁷. Aquesta doble codificació permet a l'arquitectura post-modernista adreçar-se doblement tant a una minoria interessada en processos de significació específicament arquitectònics –des d'una elit teòrica fins al gremi d'arquitectes o d'estudiants d'arquitectura contemporanis- com, alhora, al públic entès *at large*, així com als habitants locals, interessats en qüestions com ara el confort i la vida tal com es desplega i es fa possible en aquests edificis ²³⁸. Cal tenir en compte que, quan Jencks parla de

²³⁶ Les observacions de Jencks respecte de l'arquitectura són traslladables a l'*escriptura*, en la mesura que Jencks que entén que el terme 'Post-Modern' designa aquells dissenyadors conscients que l'arquitectura és un llenguatge; les referències a la manera com es construeix aquest llenguatge postmodern, amb les diferències pertinents, s'ofereixen com a vàlides per a qualsevol llenguatge en la seva relació amb un llenguatge o llenguatges anteriors.. JENCKS, CH.; *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli International Publications, New York, 1977; pàg. 6

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ A la represa d'aquest problema de 1986, *What is Post-Modernism?*, Jencks insisteix en aquesta mateixa definició de 'double coding' i la formula de manera definitiva: 'double-coding: the combination of Modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects'. JENCKS, CH.; *What is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions, 1986; pàg. 14.

‘codi’ es refereix al fet que l’arquitectura ha d’entendre’s com una manera d’emetre missatges cap als seus usuaris similar a la d’altres codis o actes de parla, i que, per tant, quan parla de ‘doble codi’ indica la manera com l’arquitectura postmodernista afegeix un segon codi i un nou conjunt de missatges al codi de l’arquitectura moderna. Aquesta addició suposa un moviment de refuncionalització, en el sentit que hi proposa Rose i, per tant, no una negació del codi Modernista sinó una utilització d’aquest codi com a material d’escriptura²³⁹.

Un dels pivots fonamentals al voltant del qual gira aquesta refuncionalització post-modernista és el de la consciència històrica. Tal com afirma Jencks a *What is Post-Modernism* (1986), el tema de l’art Modernista és, sovint, el *procés* de l’art, mentre que, per als Post-Modernistes, ho és la *història* de l’art. La tria de l’obra de Mariani *The Hand Submits to the Intellect*, de 1983 (vid. Annex 1), com a il·lustració d’aquesta proposició resulta especialment interessant, no només perquè indica un retorn a l’interès per consideracions històriques – específicament, d’història de l’art- que l’art Modernista havia abandonat, sinó que ho fa incorporant aquesta segona preocupació, aquest segon codi històric, a la preocupació típicament Modernista dels mecanismes de creació de l’art, per mitjà de la història de la invenció de l’art del dibuix per part d’una ‘Donzella Coríntia’ que, segons la llegenda, ressegueix l’ombra de l’amant a la paret en el moment en què aquest decideix de marxar. Al codi Modernista s’hi

²³⁹ ROSE, op. cit. p. 102.

afegeix, doncs, un segon codi –el del classicisme– amb el qual s'introdueix la mena de consciència històrica 'd'on s'ha estat i del que s'ha fet' de què parla John Barth. La naturalesa dual de la paròdia sembla encaixar perfectament amb els interessos de la sensibilitat postmodernista, cosa que sembla explicar-ne l'ús privilegiat que se'n fa. No obstant això, s'ha de mantenir una certa prudència a l'hora d'establir una equivalència entre la paròdia i la doble codificació de Jencks, tal com sosté Linda Hutcheon. Segons Hutcheon, la naturalesa de 'codificació dual' de la paròdia és del tot anàloga la que Jencks proposa com a característica de l'arquitectura postmodernista, cosa que li permet, al seu torn, fer equivalents paròdia i postmodernisme (cosa que es desfà del moment que podem distingir entre paròdia Modernista, com en el cas exemplar de Thomas Mann, i postmodernista, com en el de Donald Barthelme). Tal com observa Margaret Rose, la 'doble codificació' de Jencks no és del tot equivalent al discurs paròdic, per bé que la paròdia pugui pensar-se com una mena específica de discurs doble, o de codi dual; afirmar aquesta equivalència suposa negligir els particularismes de la codificació dual tal com la desplega Jencks al llarg de tota la seva obra, i de certs components necessaris per a la producció d'una obra paròdica, com són, segons Rose, l'efecte còmic o irònic.

Potser ens interressi més, aquí, distingir entre la paròdia, entesa com aquesta refuncionalització que pren la forma d'un codi dual, i la metaficció, per tal d'establir la naturalesa autorreflexiva del discurs paròdic.

La naturalesa reflexiva de la paròdia

A diferència de Patricia Waugh, que tracta la paròdia i la metaficció com a conceptes intercanviables, Margaret Rose insisteix en la necessitat de preservar-ne algunes diferències substancials si volem mantenir l'operativitat dels termes. Aquestes diferències es redueixen, principalment, a dues: la comicitat pròpia de la paròdia, que no forma part de l'estructura de necessitats²⁴⁰ de la metaficció, d'una banda; de l'altra, la possibilitat d'organitzar una paròdia d'una material preformat qualsevol sense necessitat de recórrer a estratègies metaficcional²⁴¹. S'imposa aquí la necessitat d'apuntar algunes distincions òbvies, com a esbós d'una possible tipologia de les interseccions entre metaficció i paròdia.

La major part dels textos que formen part de *Crónicas de Bustos Domecq*, de Borges i Bioy Casares, són un exemple paradigmàtic de la mena de paròdia metaficcional còmica que predomina en la literatura postmodernista. La descripció de l'obra *in progress* de Ramón Bonavena a 'Una tarde con Ramón Bonavena', autor dedicat a la descripció minuciosa de la cantonada nord-nord-est del seu escriptori (i, per tant, de tots els objectes que hi han estat o s'hi poden posar en relació, obra inesgotable i Shandiana per excel·lència) funciona, d'una banda, com a paròdia de les convencions genèriques del realisme, particularment de la il·lusió de 'fidelitat' o de 'coincidència' de la descripció amb la cosa, on aquesta 'coincidència' es denuncia com a

²⁴⁰ L'expressió és de GLOWINSKI, M., 'Los géneros literarios', *Teoría literaria*, M. Angenot (coord.), México, Siglo XXI, 1993. pàgs. 96-97.

²⁴¹ ROSE, M.A.; op. cit. pàg. 92.

inassolible. Descriure un objecte tan profundament irrellevant com la cantonada d'un escriptori demana de l'acumulació de volums i volums que, en la persecució d'aquesta fidelitat, desfan la possibilitat de l'obra literària. Al seu torn, en la mesura que es preocupa no només pel *què*, sinó per *com* funciona una obra de ficció²⁴², és també un text clarament metaficcionalt. La novel·la de John Fowles *The French Lieutenant's Wife* és, també, una paròdia metaficcional que prescindeix, no obstant, dels efectes còmics característics del text de Borges i Bioy²⁴³. La novel·la de Fowles, a més, utilitza un dispositiu autoconscient explícit –el narrador autoconscient, que comenta la seva pròpia activitat d'escriptura, les decisions que ha pres al llarg del procés de composició i les raons i els dubtes que han acompanyat aquestes decisions, d'una banda, així com la presència del coneixement històric d'aquest narrador, que utilitza de manera manifesta el saber propi d'un individu culte del segle XX en la seva recreació històrica de l'Anglaterra victoriana del segle XIX, entre d'altres– que ens permet establir una distinció necessària, entre metaficció explícita o manifesta i metaficció implícita o encoberta²⁴⁴. En contrast amb la de Fowles, *Grendel*, de John Gardner, seria un bon exemple d'un text paròdic que funciona com a metaficció implícita, o

²⁴² La observació és de GILBERT RYLE, a *The Concept of Mind*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1963 (1949)

²⁴³ Des del punt de vista de Rose, que entén que la paròdia està intrínsecament vinculada amb l'efecte còmic, no considera l'obra de Fowles necessàriament paròdica, sinó estrictament metaficcional; des del punt de vista de Hutcheon, en canvi, sí que es pot considerar paròdica en la mesura que treballa amb els trets convencionals de la novel·la victoriana de manera autoconscient en termes d'una recontextualització amb diferència crítica.

²⁴⁴ HUTCHEON, L.; *Narcissistic Narrative*, p. 30-31.

encoberta, és a dir, perquè parteix explícitament d'un material preformat que reelabora, però prescindeix de la mena d'estratègies i recursos propis d'una metaficció explícita. Desvinculada de l'efecte còmic, *Grendel* aconsegueix organitzar una anàlisi crítica d'elements convencionals de la narrativa per mitjà de la incorporació d'una sèrie de trets i valors convencionalitzats propis de l'obra parodiada – *Beowulf*, en aquest cas- per a sotmetre'ls a un nou règim funcional des del qual aquests valors són inspeccionats críticament, des d'un horitzó conceptual contemporani. Cal tenir en compte, doncs, que certes obres paròdiques no tenen com a objectiu el descrèdit o el ridícul de l'obra parodiada, sinó que fan servir aquesta obra parodiada com a estàndard crític al qual sotmeten la realitat contemporània. Com en el cas de *Don Quijote*, el codi parodiat no és utilitzat com a objectiu sinó com a arma²⁴⁵. Amb aquesta expressió, Yunck apunta a la utilització de l'obra parodiada com a *mitjà* per a adreçar la càrrega crítica de l'obra paròdica cap a un element que no és, necessàriament, el codi que es parodia, que funciona com a *llenguatge*, com a sistema d'acords.

Arribats a aquest punt ens cal considerar la possibilitat d'una paròdia que no sigui, en cap mesura, metaficcional. La pregunta no és tan clara com podria semblar d'entrada; com hem vist, la metaficció es caracteritza per fer-se càrrec de la natura doble, contradictòria, de l'art, que postula una referencialitat –Hutcheon parla d'"arrelament"- respecte d'una realitat determinada, en un temps i un espai

²⁴⁵ YUNCK, J. A.; 'The Two Faces of Parody', *Iowa English Yearbook*, 8, 1963, citat per Hutcheon, op. cit. p. 52.

determinats, i, ahora, és conscient de la seva condició d'artifici, de la seva existència en una realitat pròpia i substancialment diferent d'aquella a la qual vol referir. Els recursos principals de la metaficció –el narrador autoconscient, l'estructura abismada, el joc textual– funcionen com el dit que assenyalava la pròpia màscara, això és, assenyalen a aquesta condició d'artifici de tota representació per tal, si és que s'escau, de transcendir-la, de seguir referint. Des d'aquest punt de vista, la paròdia funciona com un signe indiscutible de la pròpia literarietat del text paròdic, en la mesura que presenta, com a transfons implícit o explícit, una obra que funciona com a mesura i com a clau interpretativa de l'obra paròdica. Tal com observa Michèle Hannoosh, la teoria recent ha detectat, en el discurs paròdic, la capacitat de reflectir críticament el text parodiat i de reflectir-se a sí mateix²⁴⁶. Segons Hannoosh, en la mesura que la obra paròdica tracta principalment amb obres d'art –això és, amb codis artístics–, el treball que presenta respecte d'una obra determinada pot generalitzar-se per analogia i incloure-la a ella mateixa. Dit d'una altra manera, si l'obra paròdica funciona com un acte de lectura crític d'una altra obra, conjunt d'obres o gènere, proposa, directament o indirecta, una posició i una pràctica de lectura aplicable a l'obra paròdica mateixa. L'aspecte autorreflexiu de la paròdia, per tant, depèn de la doble condició del parodista, que es planteja ahora com a lector i com a autor –i, en tant que el segon, susceptible al seu torn d'una lectura

²⁴⁶ HANOOSH, M.; 'the Reflexive Function of Parody', *Comparative Literature*, Vol. 41, primavera de 1989, pàgs. 113-127

paròdica ulterior²⁴⁷. Hanoosh apunta aquí dues conseqüències particularment rellevants: la primera té a veure amb la impossibilitat de sostenir una versió d'una història determinada com a versió definitiva. En la mesura que l'obra paròdica, entesa com a reescriptura (recontextualitzadora i refuncionalitzadora), presenta una versió alternativa –un ús alternatiu- d'una obra anterior o un codi anteriors, ofereix aquests materials a una activitat de reescriptura virtualment infinita. En aquesta obertura dels treballs possibles que es poden dur a terme amb una història o un codi determinats, la paròdia s'inclou a sí mateixa com a objecte d'un tractament crític equivalent al que opera respecte de l'obra parodiada, demanda que, segons Hanoosh, distingeix la paròdia de la resta de renovacions intertextuals, que no estan obligats a formular aquesta mena de demandes respecte de sí mateixos. En segon lloc, i de manera similar, l'aspecte reflexiu de la paròdia no consisteix només en autodelatar-se com a 'text sobre textos' sinó a presentar-se, sosté Hanoosh, com a obre susceptible de ser reescrita, transformada i, fins i tot, parodiada²⁴⁸. Des d'aquest punt de vista, Hanoosh arriba a sostenir que l'autocrítica hauria de figurar com una de les característiques centrals de la paròdia.

Margaret Rose, en l'estudi que dedica a la paròdia com a forma metaficcional, reconeix la 'forma oberta' (*open-ended*) de la paròdia i li atribueix la funció de mostrar, per extensió, la creació literària com a

²⁴⁷ HANOOSH, op. cit. p. 113. També, ROSE, M.A.; *Parody/Meta-Fiction*, pàgs. 66 i 101.

²⁴⁸ *Ibid.* pàg. 114.

inacabada i oberta a desenvolupaments posteriors²⁴⁹. En aquest sentit, en una línia clarament formalista, Rose entén que la paròdia contribueix al ‘canvi’ que la història de la literatura prova de consignar. ‘Perhaps’, observa Linda Hutcheon, ‘parodists only hurry up what is a natural procedure: the changing of aesthetic forms through time’²⁵⁰. Al seu torn, aquesta obertura pròpia de l’obra paròdica suposa la dinamitació de la noció d’una ‘última paraula’: proposa (i quasi es diria que pressuposa) l’existència d’una paraula igualment vàlida que la confronti críticament i, per tant, anul·li la possibilitat d’imposar una jerarquia que aturaria aquest flux continu de transformacions estètiques. Com observa Siegle:

Reflexivity is a permanently revolutionary dimension of literature that persists in resisting the yoke of any paradigm that attempts to obscure its own self-transforming qualities.²⁵¹

En la mesura que proposa la ficció com a objecte, la paròdia –i, en particular, la metaficció paròdica o la paròdia metaficcional– es postula a sí mateixa com a metallenguatge d’un *set* de trets –estilístics, argumentals, estructurals, etc.– que denuncia com a convenció. Al capdavall, com observa Laurent Jenny, són els textos més estrictament i excessivament codificats els que s’ofereixen a la repetició intertextual²⁵². Ara bé, aquest predicament no designa una

²⁴⁹ ROSE, op. Cit. p. 83

²⁵⁰ HUTCHEON, *A Theory of Parody*, pàg. 35.

²⁵¹ SIEGLE, R.; *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*, Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1986; pàg. 246.

²⁵² JENNY, L.; ‘La stratégie de la forme’, *Poétique*, nº 27, 1976; pàgs. 257-281 [‘La estrategia de la forma’, dins de *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, NAVARRO, D. (ed.), La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Ambaixada de França, 1997.

successió d'accions sinó un conjunt de moments, susceptibles d'una reversibilitat lògica. Dit d'una altra manera, la presentació paròdica d'una realitat determinada suposa la caracterització d'aquesta realitat com a codi, com a convenció automatitzada: és aquesta mateixa constitució *meta* de la representació paròdica la que presenta –i tracta– el seu objecte com a llenguatge²⁵³.

Pragmàtica de la paròdia

A l'hora d'analitzar el desplegament pragmàtic de la paròdia, cal desfer-se, tal com proposa Hutcheon, de l'ethos que la teoria clàssica li imposa, precisament perquè limita la paròdia a la producció d'un 'ridícul crític'. En un sentit una mica més ampli, es poden identificar dos pols principals entre els quals s'obre el rang pragmàtic de la paròdia: el pol còmic i el pol crític, si bé tant l'un com l'altre encara recolzen en el ridícul com a estratègia principal. S'imposa una primera correcció, o contraproposta, a la insistència a sotmetre l'ethos de la paròdia a l'àmbit de la comicitat; tal com argumenta convincentment Linda Hutcheon, enlloc de relacionar-la amb l'efecte còmic, potser caldria pensar la paròdia en relació a la ironia. Al capdavall, la seva similitud estructural, formal i pragmàtica, expliquen la confusió terminològica que sembla haver predominat entre la ironia, la paròdia i la sàtira. Tant el gènere paròdic com el satíric recorren, amb intensitats diverses, al trop de la ironia; de les seves interaccions se'n

²⁵³ 'Acaso todo género superado no aparece automáticamente como sobrecodificado por la sencilla razón de que su codificación se torna visible?' JENNY, *Ibid.* pàg. 108.

derivaria tot l'espectre pragmàtic de la paròdia, que aniria des d'una relació lúdica, no necessàriament ridiculitzadora, fins a la ridiculització crítica, contestatària, pròpiament satírica, passant, i això és fonamental, per la possibilitat d'una paròdia que estableix una relació respectuosa, reverencial, amb el text o el codi parodiats. Hutcheon proposa pensar, per tant, *l'ethos* de la paròdia com un *ethos* no marcat (a diferència de l'*ethos* marcat de la sàtira, que només admet una relació menyspreadora amb el seu objecte), amb una varietat significativa de fixacions possibles. D'aquesta varietat, en detecta tres usos principals: el contestatari (*contesting*), que es deriva del sentit oposicional del prefix -para, el neutre (*neutral*), que prendria una forma principalment lúdica, i el respectuós o reverencial (*respectful*), que es derivaria del segon sentit del prefix -para, sovint negligit per la teoria de la paròdia, i que implicaria una complicitat, una intimitat, amb l'obra parodiada²⁵⁴. Aquesta ampliació de les possibilitats pragmàtiques de la paròdia permet explicar tant la proposta d'Auden –de la paròdia com a receptacle d'un saber crític– com la de Fowles, que s'acosta a la novel·la victoriana com a gramàtica possible, no com a objecte de menyspreu.

La paròdia recorre sovint al trop irònic no només per a definir un *ethos* determinat sinó, també, com a indicador autorreflexiu. Des d'un punt de vista semàntic, la ironia es caracteritza pel desencaix -per la no-coincidència- semàntica entre el significat afirmat i el significat intencional. La ironia, per tant, sobreimposa dos contextos semàntics

²⁵⁴ *Ibid.* pàgs. 59-62

en un de sol, de la mateixa manera que la paròdia convoca, com a mínim, dos textos en un sol acte d'enunciació. Si, com hem dit, la paròdia suposa la inclusió d'un text determinat en el text paròdic de manera que un mateix significant refereix alhora a un i altre enunciats (així com a la diferència enunciativa entre tots dos), pot considerar-se que la ironia funciona a nivell microcòsmic de la mateixa manera a com la paròdia funciona a nivell macrocòsmic²⁵⁵. Des d'un punt de vista pragmàtic, en canvi, la ironia funciona com el signe d'una avaluació. La ironia judica. 'The pragmatic function of irony (...) is one of signaling evaluation, most frequently of a pejorative nature' (p. 53). En tant que signe d'una activitat avaluadora, la ironia implícita, per tant, una actitud determinada per part de l'agent codificador envers el text mateix; una actitud que demana la interpretació i l'avaluació de l'agent descodificador²⁵⁶.

L'obra paròdica, forma particular d'escriptura intertextual, imposa una pragmàtica particular de la lectura. El valor principal de l'obra de Michel Riffaterre ha estat, precisament, el de caracteritzar el fenomen intertextual com a fenomen de lectura, d'una banda; de l'altra, la de limitar l'abast d'aquest moviment associatiu, convocador d'intertextos, a les possibilitats que el text mateix produeix i tolera. D'una banda, n'hi ha prou, segons Riffaterre, amb l'associació que un lector estableixi entre dos textos per tal que hi hagi intertext; de l'altra, i a diferència de l'associació atzarosa i inescotable de què parla

²⁵⁵ *Ibid.* pàg. 54.

²⁵⁶ *Ibid.* pàg. 53.

Roland Barthes²⁵⁷, tot text limita els termes de la seva pròpia descodificació per mitjà d'un procés restrictiu que li permet 'bloquejar les fantasies del lector'²⁵⁸. Segons Riffaterre, tota associació intertextual està regida per una identitat estructural entre el text i el seu intertext, que són variants d'una mateixa estructura. Aquesta identitat indica el caràcter intertextual del text. El que resulta més interessant de la proposta de Riffaterre, però, és l'element que introdueix la diferència, un cop el text delata la seva naturalesa intertextual. Segons el teòric francès, la diferència que el text estableix amb el seu intertext –l'obra paròdica amb la parodiada– depèn del que, seguint a Charles S. Pierce, anomena *interpretant*. Anàlogament a la teoria de Pierce, l'interpretant és el terme mediador entre signe i objecte, això és, entre text i intertext. En la proposta de Riffaterre, l'interpretant és tant tot allò que sabem de l'objecte (un 'consens del sociolecte a propòsit de l'objecte') així com el punt de vista en què ens situem quan apliquem el signe al seu objecte. En el cas de la intertextualitat, escriu Riffaterre:

L'interpretant serà un tercer text que l'autor haurà utilitzat com a equivalent parcial del sistema de signes que ell ha construït per a tornar a dir, per tornar a escriure l'intertext.²⁵⁹

És en relació a aquest tercer text, que és tant un text puntual com un conjunt de sabers, convencions i expectatives, que les

²⁵⁷ BARTHES, R.; *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. Barthes caracteritza l'intertext com la filigrana de textos que el lector desxifra en el text que té al davant, procés aleatori i dependent de l'experiència personal i irreductible del lector que converteix, al parer de Riffaterre, el text en *pretext*.

²⁵⁸ RIFFATERRE, *Ibid.* P. 149

²⁵⁹ *Ibid.* P. 151.

incongruències, les obscuritats –el que Riffaterre anomena ‘agramaticalitats’²⁶⁰– prenen sentit. Llegides des de la norma que funda l’intertext, aquestes agramaticalitats són inassimilables. L’intertextualitat, per tant, només pren la seva forma plena si el pas del text a l’intertext es fa en funció de l’interpretant. Aquesta lectura triangular funda, diu Riffaterre, la paròdia: ‘aquesta no entra en joc directament, de l’interpretant al text, sinó indirectament, de l’intertext al text en funció de l’interpretant’²⁶¹. En el cas de la ja comentada *Grendel*, de John Gardner, essent *Beowulf* el seu intertext explícit, l’interpretant podria ser tant ‘La casa de Asterión’, de J. L. Borges, com, més generalment, el conjunt de coneixements dels esdeveniments històrics, filosòfics i estètics que s’han esdevingut entre la composició de *Beowulf* i la de *Grendel*; particularment, l’obra filosòfica de Sartre. En el cas del text de Borges, s’hi estableixen similituds estructurals que semblen convocar-lo directament. En tots dos casos, la ‘recodificació’ de l’obra parodiada –en el cas del conte de Borges, el mite del laberint del Minotaure– passa per un canvi substancial de punt de vista: les reescriptures paròdiques cedeixen la veu a l’altre monstruós –el Minotaure, el monstre Grendel– en oposició al qual s’havia constituït el Jo de l’heroi –en el cas tant de Teseu com de Beowulf, perquè la seva ‘heroïtat’ consisteix en la

²⁶⁰ Les ‘agramaticalitats’ no tenen, en Riffaterre, el sentit de ‘falta gramatical’ sinó que designen la traça, l’empremta que l’intertext deixa en el text: ‘una obscuritat, per exemple, un gir de frase inexplicable amb la sola ajuda del context, una falta respecte la norma que constitueix l’idiolecte del text. A aquestes anomalies les anomenaré agramaticalitats’. RIFFATERRE, M; ‘L’intertexte inconnu’, *Littérature*, n^o41, febrer de 1981, pàgines 4-7.

²⁶¹ *Ibid.* pàg. 155

derrota de la bèstia que amenaça la pròpia comunitat, literalment, i un projecte civilitzador, simbòlicament. En tots dos casos, la reescriptura pren la forma d'un monòleg dramàtic, en el sentit de Browning que hem vist, i n'accepta el repte que el defineix com a gènere, això és, el d'aconseguir empatitzar amb el que la tradició havia canonitzat com a Altre.

En tots dos casos, els protagonistes del monòleg dramàtic es relacionen de manera problemàtica amb figures representatives de la Cultura o de la Civilització: el laberint, en el cas del conte de Borges, on Asterió, el Minotaure, es troba tancat (paradoxalment, per decisió pròpia); les diverses relacions entre el món i el jo que el pensament occidental ha proposat per tal de donar un cert sentit a l'absurd de l'existència²⁶². Tant la reescriptura paròdica de Borges com la de Gardner treballen –i recolzen una part substancial de la seva càrrega semàntica- en la resignificació del final 'original' de les dues obres parodiades –les dues morts de les bèsties- que, en aquestes reescriptures, prenen significativament el sentit d'un rescat o d'un alliberament. En totes dues obres, la cessió de la veu i del punt de vista als altres 'muts' de les obres parodiades realitza un dels efectes que Margaret Rose considera característics de l'experiència lectora que produeixen i persegueixen, això és, un' canvi en la percepció que té el lector del text parodiat²⁶³.

²⁶² Cf. ALAZRAKI, J. 'Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas', *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*, Madrid, Gredos, 1968.

²⁶³ ROSE, M; *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, pàg. 38.

Paper/s del lector

Aquest canvi de percepció només és possible si codificador-autor i descodificador-lector comparteixen els codis que convoca l'obra paròdica (i que sostenen l'obra parodiada). Tal com explica Rose, l'escriptura paròdica es pot sintetitzar de la manera següent: l'escriptor paròdic 'descodifica' l'obra parodiada i l'ofereix 'recodificada' de manera distorsionada o modificada a un altre descodificador, lector de la paròdia, les expectatives del qual poden trobar-se evocades en aquest acte de recodificació distorsionada²⁶⁴. La paròdia només funciona com a tal en el moment en què el lector detecta una incongruència entre l'obra paròdica i la parodiada. Detectar aquesta incongruència suposa la coparticipació d'autor i lector en uns mateixos codis, d'una banda i, de l'altra, en la detecció d'una intencionalitat que transcendeix la mera consideració formal i salta al terreny de la pragmàtica de la lectura²⁶⁵. Al seu torn, aquesta modificació de la percepció que el lector té del text parodiat apunta a una possibilitat característica de la reescriptura paròdica, que no només es presenta al lector com a objecte d'una recepció activa –el lector ha de detectar els signes textuais i paratextuals a través dels quals el text s'apunta a sí mateix com a paròdic– sinó que, en certs casos, *entra* en la obra paròdica com a evocació interna d'un horitzó

²⁶⁴ *Ibid.* P. 39.

²⁶⁵ Això no vol dir, necessàriament, que el lector hagi de conèixer l'obra parodiada; si ho fa, el procés de detecció de dissimilituds formals serà més complet i més ràpid; si no la coneix, tal com observa Rose, poden arribar a conèixe'l a través de l'evocació que en fa la paròdia, això és, a comprendre quin element o quin supòsit, que forma part de l'obra parodiada, ataca l'obra paròdica i a entendre el sentit de la discrepància.

d'expectatives determinat²⁶⁶. Dit d'una altra manera, la paròdia d'un text o d'un codi determinat inclou, sovint, la paròdia de la mena de lector que demana i que produeix aquest text, de manera que l'obra paròdica exigeix el reconeixement i la presa de distància, per part del seu lector, d'un rol lector determinat, que es declara obsolet. Segons Hutcheon, en la literatura paròdica autoconscient, la identificació entre el lector i el personatge sovint es trenca:

It is sacrificed in order to engage the reader in an active dialogue with the generic models of his time (...) By reminding the reader of the book's identity as artifice, the text parodies his expectations, his desire for verisimilitude, and forces him to an awareness of his own role in creating the universe of fiction.²⁶⁷

S'estableix, doncs, un joc particularment complex amb el que Wolfgang Iser anomena 'el lector implícit', això és, la posició i el paper que el lector ha d'assumir davant d'un text i que es troba prefigurats en la seva estructura com a condició de la seva actualització (1987: 64). Examinarem aquesta qüestió amb més detall en el punt següent; a grans trets, però, podem apuntar la seva dinàmica central: la paròdia construeix un lector implícit (possible, o virtual) que es reconeix en la seva diferència respecte el lector implícit propi de la obra parodiada. Aquest reconeixement pren la forma d'una exigència autocrítica sobre el lector de la paròdia, que ha estat, i encara és, lector de l'obra parodiada. Aquí, l'antropomorfització del concepte d'Iser resulta un pèl confús: no es tracta tant d' 'ésser' un lector diferent, en un sentit equívocament evolucionista, sinó

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ HUTCHEON, *Narcissistic Narrative*, p. 139

d'adoptar una nova posició, exercir un paper nou, sense que aquest canvi posicional suposi l'eliminació de l'anterior. El lector de l'obra paròdica és també el lector de l'obra parodiada; el reconeixement de la diferència que els separa és, més aviat, la imposició d'un canvi que el text exigeix, a partir de la crítica al rol anterior. Si, com hem vist, la literatura metaficcional es construeix com a metacomentari crític a una forma literària que declara, alternativament, obsoleta i suspecta d'ideologismes, també pot llegir-se com a metacomentari sobre la mena de lectura que aquestes formes literàries proposen. No només 'ja no es pot escriure' d'una determinada manera, per dir-ho en programàtic, sinó que tampoc es pot seguir llegint com es llegia.

Un dels elements central a aquesta crítica és la noció que l'obra ha de satisfer les expectatives i els desitjos del lector. Donald Barthelme, a la meitat de *Snow White*, introdueix un qüestionari on interpel·la directament el lector, les seves expectatives i les seves satisfaccions:

Do you like the story so far? Yes () No () (...) In the further development of the story, would you like more emotion () or less emotion () ?²⁶⁸.

El qüestionari de juga a interessar-se pel lector mateix, primer per les seves preferències literàries (si vol o no més emoció en la segona part de la novel·la no té cap incidència en la novel·la mateixa, que ja està escrita, sinó en la consciència que el lector tingui de les seves pròpies demandes, cosa que torna la pregunta en un moment d'autoescrutini induït, si no forçat, i, més endavant, pel lector mateix:

²⁶⁸ BARTHELME, D., *Snow White*, New York, Atheneum, p. 82.

Do you stand up when you read? () Lie down? () Sit? ()²⁶⁹.

La narrativa metaficcional projecta, doncs, l'autoconsciència al pla de la lectura convençuda de l'obsolescència de les posicions de lectura anteriors. En aquest sentit, la 'suspensió de la suspensió de la credulitat'²⁷⁰ funciona com una actualització de la crítica platònica al 'rapté poètic'. Per a l'obra metaficcional, produir una lectura activa no és suficient; cal, també, incorporar la consciència sobre els mecanismes que caracteritzen la lectura –*saber* que s'està llegint, i el que significa 'estar llegint'. Aquesta evocació crítica de certs rols de lectura conté, com a mínim, dos models de comunicació: el que relaciona el parodista amb l'autor de l'obra parodiada, i el que relaciona el parodista amb el lector de la paròdia, que –se suposa– és, també, lector de l'obra parodiada, en una homologia clara amb la posició que el parodista juga a ocupar. És gràcies a aquesta coparticipació que el lector, advertit de la necessitat de posar el text paròdic en relació amb el parodiat si vol interpretar-lo 'correctament', detecta les modificacions i els desplaçaments –la reescriptura– que la paròdia exerceix sobre el seu objecte. Rose en llista els més freqüents, que divideix en quatre categories: canvis en la coherència del text citat, afirmacions directes (sobre el text parodiat, sobre el lector o l'autor de la paròdia), efectes en el lector (de sorpresa, humorístics o de modificació de la visió que es tenia del text parodiat) i canvis en l'expectativa que es tenia tant de l'estil de l'obra com del tema que tracta, i, sobretot, de la relació que s'estableix entre un i altre, espai

²⁶⁹ *Ibid.* Pàg. 83.

²⁷⁰ KLINKOWITZ, op. cit. p. 16.

que explorarà de manera brillant Donald Barthelme. En una formulació que recorda l'estranyament d'Shklòvski, Barthelme descriu la feina de l'escriptura en els termes següents: 'The artist's effort, always and everywhere, is to attain a fresh mode of cognition'²⁷¹. En aquest sentit, no resulta estrany que Rose remeti a la intenció de l'agent codificador a l'hora de descriure la relació que el lector estableix amb el text paròdic en el moment de la seva interpretació. No s'ha de malentendre aquí a Rose i pensar aquesta intenció com la restitució de l'autor garant del sentit del text, sinó apuntar a la dimensió d'*acte* de tota escriptura paròdica.

Experiències de lectura

A través de la seva presentació intertextual i autorreflexiva, el text paròdic assoleix un propòsit fonamental: dirigir l'atenció del lector cap al mecanisme mateix de la lectura. A 'Florence Green is 81', Donald Barthelme introdueix una apel·lació directa al lector en què descriu perfectament aquest nou estat de la qüestió:

Reader, you who have already been told more than you want to know (...), we have roles to play, thou and I: you are the doctor (washing your hands between hours), and I, I am, I think, the nervous dreary patient. I am free associating, brilliantly, brilliantly, to put you into the problem.²⁷²

La comparació d'autor i lector amb metge i pacient, així com la presentació del text com a 'problema', suggereix una mena de

²⁷¹ BARTHELME, 'After Joyce', dins de *Not-Knowing*, p. 5.

²⁷² BARTHELME, D.; *Come Back, Dr. Caligari*, Boston, Toronto; Little, Brown, 1964; p. 4.

dinàmica en la qual l'autor és responsable d'un acte d'enunciació els termes del qual han de ser desxifrats per part del lector en una manera anàloga a la relació que el psicoanalista escolta les associacions lliures del pacient. Aquesta 'oïda atenta' consisteix en un esforç de revelació d'un significat detectable en els termes de l'enunciació per mitjà de l'establiment d'un relat coherent. En aquest sentit, el psicoanalista opera com el lector segons Wolfgang Iser, qui recorre el text assajant figures possibles de coherència a partir del coneixement del que ja s'ha llegit (la frase, el paràgraf, el capítol, etc.) i de la projecció –l'expectativa- de les formes possibles que pot prendre el que encara s'ha de llegir. No cal insistir en què aquesta expectativa, tal com ha mostrat Hans Robert Jauss i Félix Vodicka, es basa doblement en la competència literària d'un lector particular i del seu horitzó d'expectatives històric²⁷³, horitzó que, com hem vist, és objecte de la crítica de la paròdia autoconscient. El que ens interessa assenyalar ara és que aquestes figures de coherència es van actualitzant a mesura que el lector avança en la lectura, de tal manera que no és fins al final, quan el lector té la imatge completa del text (la *picture* de què parla el text de Barthelme), que pot començar-ne la interpretació pròpiament dita. Iser descriu aquest procés de recol·lecció i anticipació de la manera següent:

En el text, cada correlat de la frase, gràcies a les seves representacions de buit, conté una mirada anticipada sobre el següent, i configura l'horitzó de la frase precedent per mitjà de la seva visió saturada. D'això es dedueix: cada instant de la lectura és

²⁷³ Vid. ANTONIO MAYORAL, J. (comp.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pàg.182.

una dialèctica de protenció i retenció, alhora que es transmet un horitzó futur, encara buit, però que ha de ser omplert amb un horitzó de passat, saturat, però que empal·lideix contínuament, i això de tal manera que a través del peregrinant punt de visió del lector s'obrin permanentment tots dos horitzons interiors del text, per tal que puguin fondre's entre sí.²⁷⁴

Iser segueix aquí les consideracions de la fenomenologia de Roman Ingarden, tant pel que fa a la convicció que tota obra literària es caracteritza per la seva indeterminació com per la descripció de l'acte de lectura com a *concretització*, aquesta tasca inconscient que uneix la subjectivitat del lector a les objectivitats dels text²⁷⁵. La literatura metaficcional sembla especialment conscient de la necessitat de la lectura per a la constitució de l'obra com a tal –la conversió de l'artefacte verbal en objecte estètic de què parla Mukarovsky. *Lost in the Funhouse* (1968), de John Barth, es pot llegir com una dramatització conscient de les observacions d'Ingarden i d'Iser i de la lectura com a 'dotadora de vida'. 'Autobiography' s'organitza a partir de la inclusió explícita de buits que el lector està, també de manera explícita, convidat a omplir:

²⁷⁴ ISER, W., *The Act of Reading; A theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

²⁷⁵ En aquest sentit, no s'allunya gaire del que ja havia avançat Sartre a *Qu'est-ce qu'est la littérature*, on escriu: 'Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más delante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario. Sin espera, sin porvenir, sin ignorancia no hay objetividad (1990: 69).

You who listen give me life in a manner of speaking²⁷⁶.

‘Title’, en canvi, juga amb la inclusió de descripcions lingüístiques dels elements –en alguns casos, les funcions- que l’autor no s’ha molestat de concretar, cosa que es deixa al parer del lector:

On with it, calmly, one sentence after another, like a recidivist. A what? A common noun. Or another common noun²⁷⁷

O, més endavant:

Just as people would do if *adverbial clause of obvious analogical* (la cursiva és nostra)²⁷⁸.

En un primer sentit, doncs, la participació del lector que proposa i demana la literatura metaficcional consisteix en el reconeixement de la dimensió activa, i necessària, del lector en la constitució del text en obra. La lectura es reivindica com a escriptura. Si abans hem observat que, segons Iser, el lector busca la unitat o la coherència del text a partir dels elements concrets i parcials que coneix a mesura que llegeix, la ruptura o la falta aparent d’unitat s’imposa com un problema que en demana la intervenció activa: tal com dramatitza Barth, ha d’ ‘entrar en la història’ i omplir els buits que, dolorosament, s’oposen a aquesta unitat. Des d’aquest punt de vista, el lector es converteix en coautor. El que ofereix el novel·lista metaficcional és, segons Hutcheon, una relació basada en la representació del procés actual de generació de mons fictivals per

²⁷⁶ BARTH, ‘Autobiography. A Self-Recorded Fiction’, a *Lost in the Funhouse*, p. 33

²⁷⁷ BARTH, ‘Title’, *Lost in the Funhouse*, pàg. 103.

²⁷⁸ *Ibid.* P. 108.

mitjà de llenguatge en què es troba en el moment que s'asseu a escriure, on el lector es veu situat en una posició anàloga de creació, a partir del llenguatge, de mons de la seva imaginació²⁷⁹. En aquest sentit, la reivindicació de la productivitat de la lectura suposa, al seu torn, l'assumpció d'un conjunt de responsabilitats associades només, fins al moment, a l'autor i a l'escriptura. Dit d'una altra manera, la literatura metaficcional, en el seu esforç per a introduir en la representació els processos i les pautes culturals heretades de lectura, apunta a l'exigència d'una revisió crítica de l'activitat lectora, en la mesura que aquesta activitat és productora d'obra. El narrador de 'Title', de Barth, demana al lector que reconegui la seva complicitat en la creació ficcional així com la consciència d'aquesta complicitat:

You tell me it's self-defeating to talk about it instead of just up and doing it; but to acknowledge what I'm doing while I'm doing it is exactly the point²⁸⁰.

La participació del lector en la literatura metaficcional consisteix, tal com sostenen Alter i Imhof, en la ponderació de l'estatus dels objectes ficticials (Hutcheon, Ingarden). *Composition, n° 1*, de Marc Saporta (1963), *The Unfortunates* (1969), de B. S. Johnson, *Encyclopedia* (1969), de Richard Horn, i 'Heart Suit' de Robert Coover són l'expressió més clara, més rodona, d'aquesta exploració de la naturalesa de l'objecte ficcional des de l'angle dels processos de lectura, que troba, en *Rayuela* (1963), una de les seves formulacions més paradigmàtiques. Tret de la de Horn, totes aquestes obres imiten

²⁷⁹ *Ibid.* P. 138.

²⁸⁰ BARTH, 'Title', *Lost in the Funhouse*, p. 107

el format d'una baralla de cartes: els capítols –en els casos de les de Saporta i de Coover, les pàgines- s'inclouen separatament en una capsa i van acompanyats d'unes instruccions més o menys detallades que coincideixen en un mateix punt: se li demana al lector que, abans de posar-se a llegir l'obra, en barregi ('shuffle') els components com es barreja una baralla de cartes. D'aquesta manera, es produeix un cert efecte de 'desaparició de la instància autorial', en la mesura que és l'atzar, per mitjà del lector (o el lector, en cas que es desobeeixin les instruccions d'ordenació del material) qui *decideix* l'ordre en què es llegiran els capítols. Al seu torn, treballa per objectivar la descoberta que *no llegim mai el mateix text*, que l'Estètica de la recepció (i Borges, en la seva genial intuïció menardiana) ja havien avançat. Si, d'acord amb Mukárovsky, ni tan sols quan es tracta d'un artefacte verbal idèntic produïm el mateix objecte estètic (entre d'altres raons, perquè la segona lectura pressuposa la primera, cosa que modifica el nostre coneixement de l'obra, les nostres expectatives, a nosaltres mateixos), en el cas de la *shuffle literature* aquesta impossibilitat encara es fa més manifesta, del moment que l'artefacte verbal també varia a cada lectura. Aquesta proposta estètica, que convida el lector a definir la seva manera de progressar en la lectura de la història sense sortir de la tradició de publicació en paper (això és, oposant-se a la narrativa hipertextual), és el que Zuzana Husárova i Nick Montfort han anomenat temptativament *shuffle literature*, o 'literatura de remenada'²⁸¹.

²⁸¹ Zuzana Husárova i Nick Montfort, 'Shuffle Literature and the Hand of fate', a

Des d'un punt de vista estrictament numèrica, aquestes dues reivindicacions troben una certa legitimació. El nombre de permutacions possibles de la 'Heart Suite', de Coover, que només consta de dotze pàgines, el nombre de possibles combinacions resultants és de 479,001,600; en el cas de la *Composition n° 1*, de Saporta, que consta de cent cinquanta pàgines, el total resultant és un nombre de dos-cents seixanta-tres dígit. Ara bé, en què consisteix la diferència entre tots aquests artefactes verbals? Fins a quin punt produeixen una obra *radicalment diferent*, al punt que pugui sostenir-se aquesta homologia entre lector i autor del text?

Una de les formulacions clàssiques d'aquesta tradició, *The Unfortunates*, de B. S. Johnson, narra dues històries interrelacionades: d'una banda, segueix, episòdicament, un dia en la vida d'un periodista esportiu enviat a cobrir un partit de futbol a la ciutat en la qual vivia un dels seus amics més íntims, Tony, que ha mort de càncer de manera relativament recent. La segona història consisteix en la successió aleatòria de records que apareixen arran de l'arribada del narrador a la ciutat i que caracteritzen moments diversos de la seva relació amb Tony. La disposició formal d'aquestes dues històries en 27 episodis, que es presenten dins d'una caixa, dels quals només el primer i l'últim son inamovibles, té una raó de ser mimètica: tal com explica Johnson a la introducció, l'aleatorietat en la presentació dels records que permet aquesta proposta combinatòria vol reproduir l'aleatorietat de les operacions de la ment:

The main technical problem with *The Unfortunates* was the randomness of the material. That is, the memories of Tony and the routine football reporting, the past and the present, interwove in a completely random manner, without chronology... This randomness was directly in conflict with the technological fact of the bound book: for the bound book imposes an order, a fixed page order, on the material. I think I went some way towards solving this problem by writing the book in sections and having those sections not bound together but loose in a box... the whole novel reflected the randomness of the material: it was itself a physically tangible metaphor for randomness and the nature of cancer²⁸².

La formulació de Johnson és indicativa de la ingenuïtat amb què la *shuffle literature* afronta el problema de la imposició d'un ordre i, per tant, la de la clausura d'un recorregut lector. Més que no pas produir un efecte de 'destrucció de la cronologia', la lectura de *The Unfortunates* revela un ordre temporal detectable al marge de les reordenacions que hi pugui imposar una o altra barreja. La primera història es compon d'una sèrie d'esdeveniments que sostenen aquest ordre: l'arribada del narrador a la ciutat, la compra de pernil d'abans del dinar, la visita al restaurant, el partit de futbol, la trucada al diari i la tornada a casa; de la mateixa manera, la segona conté aquesta mateixa linealitat temporal, que va de la coneixença dels dos amics quan encara són estudiants fins a la mort de Tony i el seu enterrament subseqüent. Per això, la reordenació només funciona a nivell del discurs, i no pas de la història²⁸³, cosa que modifica l'artefacte en termes d'arribada del lector a la història. Grimm i Scher conclouen la seva anàlisi de *Composition n°1*, de Saporta, en termes

²⁸² JOHNSON, B.S.; 'Introduction', p. 25.

²⁸³ HUSÁROVA I MONTFORT, *Ibid.*

similars: per molt que el lector accepti la novel·la com a ‘joc de cartes’, els esdeveniments de la vida d’X seran els mateixos; l’únic que canviarà, escriuen, és el ‘calidoscopi turbulent de la memòria’, això és, el discurs que presenta aquests esdeveniments. En termes d’una lectura estrictament contingudista, aquesta modificació resulta irrellevant; el que ens sembla que oblida aquesta lectura és el que podríem anomenar *el significat de la forma*, que es planteja, aquí, com a mimesi d’un procés de recol·lecció; a un altre nivell d’anàlisi, aquesta proposta formal tematitza el que en llenguatge psicoanalític es coneix com *elaboració*: el lector no només re-produueix l’aleatorietat de la rememoració del narrador sinó que la impossibilitat de produir una història diferent –només *relats* diferents de la mateixa història- ofereix una aproximació a la necessitat de sutura d’una experiència relativament traumàtica que utilitza la forma mateixa de producció del relat com a eina. Des d’aquest punt de vista, la impossibilitat de modificar la cadena d’esdeveniments seria signe de l’èxit en la representació d’una memòria que no pot *produir* el passat, sinó només maneres diverses d’aproximar-s’hi, de relatar-lo, de fer-ne emergir sentits possibles.

El cas de ‘Heart Suite’ insisteix en aquesta *inevitabilitat* de la història, però, a diferència de la resta, el resultat final del text es fa dependre de la barreja per part del lector de les dotze cartes-episodis que componen l’obra. L’obra de Coover se situa en un reialme on la reina es dedica a tenir afers gairebé amb tothom qui té a l’abast. El detonant de la història és el robatori d’una de les tartes preferides del rei i el text narra la investigació del crim, en una clara paròdia del

gènere policíac –paròdia, perquè el que descobreix aquesta investigació és l’abast omnicomprensiu de la infidelitat de la reina. La narració penja de la pregunta pel culpable dels vuit sospitosos, cosa que es tradueix en la pregunta per *qui serà penjat* al final de la narració; com hem advertit més amunt, aquesta execució depèn de la barreja del lector, prèvia a l’inici de la lectura, la qual cosa és possible gràcies al fet que cada carta acaba amb el nom d’un dels sospitosos i comença amb una frase pendent de subjecte. Així, Coover aconsegueix que la barreja determini el sentit de les frases, l’ordre de les informacions que desplega la informació i el nom final de l’executat. Al seu torn, ‘Heart Suite’ inclou una crida ‘meta’ a la repetició. La narració acaba amb un nou robatori i, per tant, una nova investigació que torna a recaure sobre els vuit sospitosos, eventualment, tots vuit seran descoberts culpables i tots vuit acabaran sent executats, cosa que fa que, a la carta del Joker hi llegim

Death is the inevitable punchline for the joke called life²⁸⁴.

El gest de la barreja pren, aquí, un sentit sensiblement diferent al de la resta d’obres *de remenada*. Si en *The Unfortunates* perseguia una finalitat mimètica respecte de les operacions aleatòries o involuntàries de la consciència que recorda, en el cas de ‘Heart Suite’ la barreja es torna un joc amb el destí dels personatges, la determinació de qui sobreviu i qui és executat. L’atzar del gest del lector, doncs, és decisiu. Dins del món ficcional de l’obra, el moment de la barreja es torna un moment fundacional que introdueix, indirectament, la

²⁸⁴ COOVER, ‘Heart Suite’, San Francisco, McSweeney’s Books, 2005, carta ‘Joker’

pregunta per les relacions entre atzar, destí i llibertat. A diferència de *Grendel*, que inclou una reflexió sobre aquestes qüestions de mà del monstre Grendel –això és, dins del món diegètic–, ‘Heart Suite’ *performativitz*a aquesta mateixa qüestió i la situa en un espai extradiegètic que pressuposa la consciència de les particularitats de l’objecte literari que desplega aquesta diegesi. Més que no pas produir noves narratives, ‘Heart Suite’ es posa al servei de resignificar el gest de la barreja dels episodis i dels materials, establint una clara homologia amb la posició de l’autor de qualsevol obra literària, el destí dels personatges depèn de les seves decisions, i de les operacions, conscients o inconscients, deliberades o subjectes a l’atzar, que hi ha al seu darrere. La novel·la metaficcional, doncs, incorpora el lector com a instància productiva.

Encyclopedia (1969), de Richard Horn, assaja aquesta mateixa incorporació del lector –i de la consciència dels protocols de lectura que parodia, o dels quals es distancia– des de la imitació formal del gènere enciclopèdic, que no es posa al servei de la compilació d’un ‘saber general’ amb vocació universalitzant, sinó del que anomena, a la seva introducció, un ‘saber concret’, que dona voltes sobre un personatge anomenat Tom Jones i un cercle d’amistats, coneguts i amants amb què es relaciona (i que es relacionen entre ells) entre el 18 de març de 1965 i el 12 d’octubre de 1966. Entre una data i l’altra es desplega una economia d’infidelitats força variada, que més o menys aconsegueix relacionar una desena de personatges els uns amb els altres per mitjà del sexe, de la seva absència, de les seves conseqüències o de les seves implicacions. Concebuda com una

enciclopèdia d'un sol volum, la novel·la de Horn ofereix una triple entrada al text: el lector pot llegir totes les entrades en l'ordre alfabètic en què apareixen; el lector pot seguir la xarxa de referències creuades que les entrades estableixen entre elles (a través dels *See also*) i afegir un segon ordre de lectura al primer; o bé pot reorganitzar tot el material en base a les dates que acompanyen les entrades i restituir una cronologia acurada.

D'aquesta manera, Horn aconsegueix una doble operació: d'una banda, posa de relleu la pauta organitzativa d'un material vivencial utilitzant un gènere que respon a un gest estructurador, no mimètic. L'ordre alfabètic apareix com un ordre artificial; Horn aprofita aquesta artificialitat per apuntar, indirectament, a l'artificialitat de tota organització narrativa²⁸⁵. En segon lloc, però, escapa a una igualació entre models organitzatius, que no passaria de frivolit intel·lectual, *motivant mimèticament* aquesta tria. Dit amb altres paraules, tematitza la presència de models organitzatius en la manera que tenim de *fer sentit* (això és, de construir relat) d'un material vivencial determinat, mentre que aconsegueix un doble efecte mimètic: en les escenes, descrites de manera realista, que es despleguen en cadascuna de les entrades corresponents, d'una banda; de l'altra, en la manera com la circulació que s'obre a través de les referències creuades introdueix una segona causalitat, que no és estrictament cronològica (sinó que, fins i tot, la qüestiona o l'enriqueix) i reproduïx la complexitat de les relacions que establim entre vivències determinades, que prenen la forma d'una

²⁸⁵ Remet, en aquest sentit, al text de Borges sobre John Wilkins.

vivència en virtut de la relació que estableixen amb el tot de la vida. En l'obra de Horn, el gènere enciclopèdic funciona com aquest tot, i el sistema de referències creuades explicita les relacions que fan, de cada entrada, una entrada rellevant. D'aquesta manera, el recorregut del lector reproduceix el recorregut d'una memòria que, com en el cas de B.S. Johnson, estableix relacions no lineals i associacions no causals (o no aparentment causals) que retornen una i altra vegada sobre les mateixes escenes des de llocs diferents i per raons diferents, cosa que elimina la noció mateixa d'una 'mateixa escena'. Com en el cas de Johnson, l'entrada és *literalment* idèntica, però el recorregut de lectura, i la connexió implícita que les referències creuades estableixen amb aquesta mateixa entrada, en modifica el sentit.

La incorporació de la representació pels processos de lectura en la literatura metaficcional presenta, doncs, dos aspectes principals. D'una banda, fa, d'aquest mecanisme, d'aquest procés lector, el seu tema, sigui perquè l'enuncia literalment (Calvino) o perquè el dramatitza formalment (Saporta, Horn, Cortázar, Johnson, Coover). Tant en l'una com en l'altra, la consciència d'estar llegint un objecte literari, així com de la distància entre els protocols tradicionals de lectura i els protocols que la obra imposa, capgiren l'atenció del text no només cap a la realitat representada sinó cap als mecanismes de representació. En aquest sentit, *és a partir* d'aquesta consciència que podem fer sentit de l'obra. D'altra banda, la representació metaficcional d'aquests protocols passa pel joc amb les expectatives

d'un lector imaginat o recipient en la construcció de la paròdia²⁸⁶. El lector de l'obra paròdica, com hem dit, ha de ser capaç d'identificar el lector implícit de la obra, o del codi literari, parodiats, i de detectar les diferències entre els prejudicis i les inèrcies d'aquest lector i les seves pròpies.

Aquesta incorporació en el text de certes posicions de lectura, caracteritzades com a conjunts de supòsits i d'expectatives, sembla el colofó a la crítica que la metaficció organitza sobre la narrativa convencional, que no només suposa una sèrie de trets formal-estructurals i un conjunt de temes 'característics' sinó la construcció d'una posició de lectura determinada, que cau del costat del 'lector burgès', en la seva versió més suau i de la del consumidor de masses, en la més crítica. A aquesta posició es referia Adorno quan, el 1956, dictaminava, potser de manera prematura, que 'imatges del tipus on un s'asseu i 'llegeix un bon llibre' són arcaïques'²⁸⁷. El lector ja no pot ser una recipient passiu d'una organització narrativa de l'experiència que no es faci càrrec críticament dels problemes i els mecanismes d'aquesta organització. La 'revolta contra el llenguatge discursiu' que Adorno imputa a Joyce té a veure, com hem vist, amb la 'disgregació de la identitat de l'experiència', això és, l'articulació interna de la vida que autoritzava, segons el filòsof alemany, l'actitud del narrador. La responsabilització que la *shuffle literature* en particular, i la reivindicació de la productivitat del lector en la literatura metaficcional, en general,

²⁸⁶ ROSE, *Ibid.*

²⁸⁷ ADORNO, 'El lloc del narrador en la novel·la contemporània', *Notes sobre literatura*, Barcelona, Columna, 2001, pàg. 63.

suposen el reconeixement d'aquesta desfeta des del joc paròdic i autorreflexiu amb models estructuradors que impugnen, amb major o menor habilitat, i de manera més o menys radical, aquesta discursivitat. El treball amb aquesta tercera dimensió de l'experiència –la del lector i la lectura- tanca aquesta exploració de la manera com el relat metaficcional amplia l'espectre de relacions que el text manté amb el problema de l'experiència en tres sentits principals: perquè modifica el que entén pel món de l'experiència, perquè tematitza la relació que l'obra literària manté amb aquest món, que refusa la subordinació mimètica, i perquè es proposa a sí mateix com a productor d'una experiència lectora significativament diferent de l'experiència que proposa el relat tradicional mimètico-realista.

4.

EXPERIÈNCIA I MITE

4.1. De l'existencialisme a l'absurd

La narració autobiogràfica de Todd Andrews, el protagonista de *The Floating Opera* (1956), presenta una de les formes més extremes del procés que pateix el subjecte en la novel·la nord-americana de la segona meitat del segle XX i que Ihab Hassan anomena 'el jo en retirada' (*the self in recoil*)¹. En una de les digressions que estructuren la novel·la, Andrews apunta a l'existència d'un hiat insuperable entre l'absurd de l'existència i la seva racionalització: 'I know for certain that all the major mind changes in my life have been the result not of deliberate, creative thinking on my part, but rather of pure accidents –events outside myself *impinging* forcibly upon my attention- which I afterwards rationalized into *new masks*'². Qualsevol esforç de fixar un sentit a un contacte intrusiu amb la realitat passa per l'organització dels elements que formen aquest contacte en una o altra forma d'ordre. Precisament per això, no es poden pensar com la traducció fidel del sentit 'original' d'aquesta experiència sinó com la construcció

¹ HASSAN, I., *Radical Innocence. The Contemporary American Novel*, New Jersey, Princeton University Press, 1961.

² BARTH, J., *The Floating Opera*, New York, Bantam, 1972; p. 21.

d'un objecte alternatiu, d'una vida alternativa, que és, necessàriament, un falsejament. Barth exposa molt clarament aquesta desconfiança ontològica a *The End of the Road*, quan Jacob Horner observa que

(...) to turn experience into speech –that is, to classify, to categorize, to conceptualize, to grammarize, to syntactify it- is always a betrayal of experience, a falsification of it³

Aquesta reorganització, que es troba a tot arreu -‘any arrangement of things at all is an order’, apunta Todd⁴-, no cristal·litza en una identitat forta, la veritat de la qual és el que persegueix presumptament el discurs autobiogràfic, sinó que resulta en una sèrie de màscares que funcionen més aviat com a tallafocs, com a excrescències que un jo vulnerable secreta per tal de protegir-se d'una realitat amenaçadora. Todd s'assabenta de la condició mèdica de què pateix i es torna un vividor; Betty June Gunter és a punt d'assassinar-lo en un prostíbul de Baltimore i es torna un sant; troba el seu pare penjat d'una viga i es torna un cínic; Jane Mack li fa un comentari sobre els dits engarrotats, cosa que li recorda que pateix del cor, i decideix que no només se suïcidarà sinó que, a més, ho farà acompanyat de sis-centes noranta-nou altres persones que moriran amb ell en l'explosió de l'Òpera Flotant. En tots els casos, la ‘màscara’ reacciona contra la mort, paradigma de l'amenaça dissolutòria que la novel·la de Barth projecta a tots els contactes de Todd amb la realitat que l'envolta.

³ BARTH, J., *The End of the Road*, Doubleday, 1958, p. 112.

⁴ *Ibid.* pàg. 15.

Charles B. Harris utilitza la noció d'“inseguretat ontològica” de Laing per referir-se la mena d'ansietat omnívora que es desprèn de la relació entre un jo esquizoide i aquesta realitat col·lapsada, susceptible d'ensorrar-se en qualsevol moment i aniquilar qualsevol identitat que s'hagi construït en relació amb ella. Escriu Laing: ‘Contact’ with reality is (...) experienced [by the schizophrenic] as a dreadful threat because reality, as experienced from this position, is necessarily implosive and thus (...) in itself a threat to what identity the individual is able to suppose himself to have⁵. La resposta que Todd oposa a aquesta imminència sostinguda és el desplegament d'una perfecta fantasia de control. Todd paga diàriament l'hotel on s'està: duu un recompte exacte de les vegades que ha fet l'amor amb Jane Mack -673-, manté un secretisme extrem pel que fa als detalls de la seva salut, es nega a desprendre's de res que formi part de la seva *Inquiry* (amb una intransigència similar a la de Harry Mack Sr., que es nega a desprendre's de les seves deposicions) i ha acabat per cultivar l'hàbit de trencar els hàbits⁶. La seva confiança en el control racional –i la seva por simètrica al cos, que es percep sempre en termes de decadència, de corrupció i, en última instància, de mort- pot ser llegida, com proposa Harris, com una reacció esquizofrènica a la ‘inseguretat ontològica’ de Laing. De manera similar, Bruno Bettelheim ja havia observat el 1943 que l'individu tendia a refugiar-se en l'esquizofrènia quan la ‘realitat’ esdevenia insuportable.

⁵ LAING, R.D., *The Divided Self*, Penguin, Baltimore, 1965, p. 45-6, citat per HARRIS, CHARLES B. ‘Todd Andrews, Ontological Insecurity and *The Floating Opera*’, dins de *Critique*, Minneapolis, Tom 18, nº 2, 1976, p 34.

⁶ *Ibid.* pàg. 8

L'escissió del jo en subjecte i objecte permetia suportar la mena d'indignitats que patia el segon perquè assignava al primer el *locus* de la pròpia identitat [humanitat]⁷. Hassan, que cita aquest mateix article, el planteja com la forma definitiva [última] de retirada del jo. Ara bé, de la mateixa manera que l'escissió esquizofrènia deriva ocasionalment en bogeria, també pot oferir distància i lucidesa⁸. Aquesta agudeses racional, entesa com a contracara de l'escissió protectora, caracteritza la posició defensiva de Todd.

Potser la redacció de la *Inquiry* en sigui la fórmula definitiva. Tal com la presenta Todd, la *Inquiry* és una temptativa d'entendre les raons que van dur el seu pare al suïcidi. Todd entendrà que respondre aquesta pregunta passa per acostar-se tan com sigui possible al seu pare, entendre'l en el que va ser, llegir els llibres que va llegir, esdevenir, en definitiva, el seu pare. Sembla legítim, doncs, considerar que el Todd Andrews que es narra a *The Floating Opera* és, ja, el producte d'aquesta enquesta i que, per tant, el desplegament obsessiu d'aquesta fantasia de control és, d'alguna manera, l'eco –i, fins i tot, l'exageració– de l'interès per l'ordre del pare Andrews⁹. Més important que això, però, és l'estructura lògica del pensament del pare que Todd prova de reproduir a la *Inquiry*. És en aquesta

⁷ BETTLEHEIM, B.; 'Individual and Mass Behavior in Extreme Situations', *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, XXXVIII, 1943.

⁸ HASSAN, op. cit. p. 17

⁹ En la descripció que Todd fa de la descoberta del cadàver penjat del pare, Todd es fixa en l'ordre que impera en l'escena; tret de la cadira sobre la qual s'ha alçat el pare i que ha hagut de fer caure d'una puntada de peu, no hi ha res que no estigui al seu lloc. Les observacions de Laing sobre la imitació com a caricatura –això és, com a lectura i exacerbació– són, en aquest sentit, rellevants.

estructura on la major part de la crítica troba l'influència de l'existencialisme francès; concretament, de les propostes de Jean-Paul Sartre i d'Albert Camus¹⁰. En cinc punts, Todd arriba a la conclusió que no hi ha cap *raó* per a viure i, fins al final de la novel·la, aquesta conclusió sembla ser definitiva:

I. Nothing has intrinsic value. II. The reasons for which people attribute value to things are always ultimately irrational. III. There is, there for, no ultimate 'reason' valuing anything. IV. Living is action. There's no final reason for action. V. There's no final reason for living¹¹.

No és fins que és a punt de fer esclatar l'Òpera Flotant del capità Adam que Todd capgira la lògica de l'argument (no hi ha raó per a l'acció, en aquest cas, per a la vida) contra sí mateix (segons el mateix principi, tampoc hi ha cap raó per a *no viure*):

¹⁰ Segons Ben Satterfield, les dues primeres novel·les de Barth són clarament 'novel·les existencials': 'the encounter with the existential void, or vacuum, forms the mainspring of John Barth's two novels'. Satterfield parla de manera més aviat genèrica d'"existencialisme" i de 'novel·la existencial' per a referir-se als elements de les obres de Sartre i Camus que troben clares ressonàncies en les dues primeres obres de Barth; concretament, a la concepció d'una existència mancada de sentit, que, si en té, és gràcies a la construcció, prèvia decisió de l'individu, de comprometre's amb el que Sartre anomena un 'projecte', cosa que, en el cas de Todd, pren la forma de la *Inquiry*. Heide Ziegler sostindrà que l'ambient intel·lectual nord-americà dels anys cinquanta es caracteritza pel que anomena una 'discussió existencial' i Evelyn Glaser-Wohrer insistirà en aquesta influència. Paul J. Hurley, en canvi, apuntarà, no obstant, que les diferències entre les tradicions culturals francesa i americana fan aquesta segona més aviat refractària respecte la mena d'absurd que caracteritza, al seu parer, l'escriptura francesa dels anys quaranta, en especial la dramaturgia de Beckett i Ionesco. Vid. SATTERFIELD, B. 'Facing the Abyss: *The Floating Opera* and *The End of the Road*', *College Language Association Journal*, 26.3, 1983; pàgs. 341-352; ZIEGLER, H., *John Barth*, Nova York, Methuen, 1987; FULMER, J.B., 'First Person Anonymous': Sartrean Ideas of Consciousness in Barth's *Lost in the Funhouse*', *Critique*, 41, 4; 2000; pàgs. 335-347. HURLEY, P.J., 'France and America: Versions of the Absurd', *College English*, 26, 8; 1965, pàgs. 634-640.

¹¹ BARTH, op cit. pàgs. 226 a 231.

I asked myself, knowing there was no ultimate answer, ‘Why not step into the river?’ as I had asked myself in the afternoon, ‘Why not blow up the Floating Opera?’ But now, at once, a new voice replied casually, ‘On the other hand, why bother?’¹²

Cosa que duu Todd a afegir un parèntesi a la cinquena proposició:

V. There’s no final reason for living (or for suicide).¹³

La conclusió de la *Inquiry* de Todd es pot llegir com una resposta a la pregunta que Camus proposava com ‘la qüestió fonamental de la filosofia’¹⁴. La qüestió no es pot resoldre des de la lògica, perquè la lògica, des del punt de vista existencialista (‘res no té un valor intrínsec’, això és, el valor és un constructe històricament constituït, cosa que és una altra manera de sostenir que l’existència precedeix l’essència) és tan capaç d’argumentar en favor d’una resolució com en favor de l’oposada. En última instància, precisament perquè no es desprèn de l’essència de la cosa, tot judici de valor recolza en algun principi que, segons Todd, és sempre, necessàriament irracional. Que Todd plantegi l’afirmació de la vida com una qüestió de la voluntat, més que no pas de la lògica, l’inscriu en la llista de personatges que, segons Hassan, diuen ‘sí’ al ‘no’ del món.

Les dues posicions que el protagonista de la novel·la moderna pot prendre davant d’aquesta realitat dissolutiva són, segons Hassan, la del rebel o la de la víctima. Totes dues es presenten com una forma desidealitzada d’afirmació: ‘The Rebel’ escriu Hassan, ‘denies without

¹² *Ibid.* pàg. 248.

¹³ *Ibid.* pàg. 252.

¹⁴ ‘No hi ha sinó un problema filosòfic vertaderament seriós: el suïcidi. Jutjar que la vida val o no val la pena de ser viscuda és respondre a la qüestió fonamental de la filosofia’. CAMUS, A.; *El mite de Sísif*, LaButxaca, Barcelona, 2009; p. 19

saying No to life, the victim succumbs without saying Yes to oppression. Both acts are, in a sense, identical: they affirm the human against the nonhuman'¹⁵. Todd escapa al suïcidi –això és, la fusió completa amb el seu pare, objecte de la seva *Inquiry*- perquè entén que l'afirmació de la vida és un acte i que l'acte no respon (proposició quarta) a cap 'raó', però en el cas de Todd no sembla tant que aquesta afirmació provingui de la descoberta d'un principi sòlid en una existència més aviat líquida¹⁶ o d'una rebel·lió a una societat alienadora com de l'extensió de l'imperi de la indiferència. En un gir relativament irònic, és el cinisme de Todd el que acaba desactivant una de les conseqüències més perilloses d'aquest cinisme. Ara bé, el suïcidi de Todd no sembla tenir massa possibilitat d'èxit. Com observa Charles B. Harris, Barth s'ocupa de deixar ben clar que la idea de Todd de fer esclatar el vaixell de vapor on hi ha instal·lada l'Òpera Flotant del capità Adam té ben poques possibilitats pel que anomena 'física pràctica' (*practical physics*). Al seu torn, el capità mateix explica, en el capítol XXII, totes les mesures de seguretats que protegeixen l'Òpera, de manera que la decisió de Todd no sembla apuntar tant a un suïcidi efectiu com a un de simbòlic. Aquesta és la

¹⁵ HASSAN, op. cit. p. 31

¹⁶ No ens referim, aquí, a la noció de Zygmunt Bauman de 'societat líquida' sinó, més aviat, al paper que l'aigua juga en l'economia simbòlica de la novel·la. Tal com demostra Eugene Korkowski de manera especialment convincent, la idea d'una 'òpera flotant' ha de llegir-se en relació a la dinàmica excremental freudiana que estructura la novel·la. D'acord amb aquesta dinàmica, l' 'òpera flotant' és imatge tant de l'excrement que flota sobre diverses superfícies líquides (la femta de Henry Mack Sr. Flota en els contenidors en què l'emmagatzema, el pet de la secretària 'resisteix' una bona estona sobre el cafè de Todd, etc.) com de l'existència humana –sòlida- sobre el no-res fluid de l'univers. *Vid.* KORKOWSKI, E. 'The Excremental Vision of Barth's Todd Andrews', *Critique*, 18, 2; 1976.

lectura de Harris, que entén que la declaració suïcida de Todd, de fet, anuncia la mort simbòlica de ‘totes les màscares’. Aquesta mort suposa la defensa definitiva i paradoxal d’un jo que, al llarg de tota la novel·la, ha provat d’evitar la pròpia dissolució per mitjà d’unes màscares, d’unes racionalitzacions, que s’ha demostrat, finalment, insuficients. Es tracta, doncs, d’un ‘suïcidi existencial’, és a dir, d’una ‘negació simbòlica del jo que, paradoxalment, està al servei de preservar la integritat d’aquest jo’¹⁷.

Enrique García Díez entén que el que mor amb el suïcidi simbòlic de Todd són les certeses metafísiques i que, per això, la màscara que sobreviu és la del cínic¹⁸. Harris estén aquest cinisme fins al que anomena l’última màscara de Todd, això és, el text mateix, *The Floating Opera*. Com la resta de màscares del Todd personatge, la novel·la del Todd narrador s’estructura a la defensiva. Sota l’aparença

¹⁷ HARRIS, op. cit. p. 38. Harris segueix aquí el fil de la interpretació psicoanalítica que li permet l’estudi de Laing. Des d’aquest punt de vista, el ‘suïcidi existencial’ de Todd és la resposta a un estat d’angoixa esquizofrènica que limita amb la psicosi, en el qual el jo adopta la defensa més extrema possible, això és, la mort, precisament perquè representa ‘the ultimate and most paradoxically absurd possible defense, beyond which magic defenses can go no further (...) If the self is dead, it cannot be destroyed’ (DS, 149, citat per Harris, op. cit. p. 38). Aquesta resolució, però, s’inscriu en la lògica de l’heroi existencialista que troba el seu primer màrtir en Kirilov. Com observa Richard Lehman, Kirilov és el primer heroi modern que s’autodestruïx per tal de provar que està més enllà de qualsevol mandat diví, que ell és, en definitiva, el seu propi Déu. El suïcidi és, doncs, l’única forma de plenitud possible en un món en el qual cap acció té més significat que una altra, tret de la pròpia destrucció. D’aquesta manera, Kirilov afirma la seva identitat destruint-la. *Vid.* LEHMAN, R. ‘Existentialism in Recent American Fiction: The Demonic Quest’, *Texas Studies in Literature and Language*, Spring, nº 1, 1959 p. 182. Aquesta ‘lògica de l’absurd’ estructura com veurem, tots els nivells de *Catch-22*, de Joseph Heller, des de l’estructural a l’estilística.

¹⁸ GARCÍA DÍEZ, E. *John Barth. El artificio como técnica narrativa*, Almar, Salamanca, 1982, p. 71

–i la declaració– d’una màxima honestedat, les digressions i els comentaris autoconscients sobre els problemes i les solucions parcials que suposa la redacció de la novel·la, Todd distreu l’atenció del lector del que hi ha vertaderament en joc en la novel·la. La caracterització que fa Todd de la seva funció de narrador com la de ‘seguir fidelment els fets’ és exemplar la manera com la pragmàtica del discurs contradiu allò que presumptament denota. Al capdavall, hi ha molta més especulació pseudointel·lectual que no pas recompte de fets a la novel·la, cosa que l’inscriu, com a mínim en aquest aspecte lúdico-estructural, en la tradició metaficcional sterniana¹⁹ La naturalesa contradictòria de la falta d’honestedat que es fa passar per honestedat és el nucli de l’estratègia de versemblança de la metaficció clàssica. La suspensió de la incredulitat passa per la introducció, en el text narratiu, no només de la consciència, per part del narrador, d’estar construint una narració (amb tots els problemes que això comporta i les raons que hi ha darrere de les solucions que s’hi proposen), sinó de la promesa implícita del defecte que constitueix la versemblança autobiogràfica. En el cas de la novel·la de Barth, però, la presentació autobiogràfica del text es posa al servei justament de l’ocultació del jo *veritable* de Todd, que no es revela sinó que s’amaga demaniant

¹⁹ García Díez anota una sèrie de similituds entre *Tristram Shandy* i *The Floating Opera*: ‘la vida de Tristram Shandy está amenazada por la tuberculosis; la de Todd, por su endocarditis. Ambos protagonistas nos hablan de su vida y sobre todo de sus opiniones y ambos establecen largos coloquios con el lector. Ambas novelas se mueven en el mismo aire de juego verbal y tipográfico. Todd Andrews, como Tristram Shandy, adopta un aire de pretendida modestia sobre su capacidad como narrador (...) que utiliza para despistar al lector por los meandros de su relato. También Tristram Shandy, como Todd, promete que su próxima historia se desarrollará en línea recta’. GARCÍA DÍEZ, op. cit. P. 50-51.

en la mesura que es mostra. D'aquesta manera, Barth aconsegueix situar la pregunta per la identitat de Todd en una posició insostenible, que es resol en una doble negació: la seva mostració –tota temptativa de narració autobiogràfica- és un falsejament, una adulteració d'aquest 'jo vertader'; al seu torn, aquest 'jo vertader', si és que existeix, cauria més enllà del text, del costat del silenci, inassolible.

Barth trasllada, doncs, el problema de la recerca de la pròpia autenticitat -del *true self*- del protagonista, tan característic de la novel·la americana existencialista, al camp de la filosofia del llenguatge i estableix un canvi substancial respecte de l'obra de Saul Bellow, Ralph Ellison, Richard Wright i Paul Bowles. En la producció novel·lística dels anys quaranta i cinquanta, Bowles, Ellison i Wright perfilen el que Lehan anomena un 'heroi existencial', és a dir, aquella mena d'individu alienat que emprèn la recerca (sovint fracassada) d'una o altra mena de plenitud personal o de reafirmació identitària. Si Lehan parla d'"enquesta tràgica" és perquè aquesta recerca no acostuma a permetre cap mena noble d'autorealització personal ni tampoc un retorn a la comunitat alienada i alienadora de partida²⁰. Joseph, el protagonista de *Dangling Man* (1944), de Bellow, és cridat a files, però aquesta crida immediatament es posposa, de manera que Joseph es troba 'penjant', 'pendent' (*dangling*) d'una resolució que li permeti definir una o altra identitat. Mentre no arribi aquesta resolució, la vida de Joseph, que fins llavors recolzava en una rutina més o menys trivial, es veu desposseïda de sentit. 'I am forced',

²⁰ LEHAN, *Ibid.*

escriu Joseph, 'to pass judgments on myself and to ask questions I would far rather not ask: 'What is this for?', and 'What am I for?' and 'Am I for this?'. My beliefs are inadequate, they do not guard me'²¹. Que la destinació militar pren el caràcter d'un destí (i que, per tant, la seva posposició pren, al seu torn, el caràcter d'una absència d'absoluts, siguin Déu, el sentit de la pròpia existència o la Veritat) ho posa en evidència el procés analític de qüestionament que Joseph engega a partir d'aquesta incertesa prolongada, que el porta a rebutjar la societat, el món i Déu, i que, finalment, el fa prendre consciència de la naturalesa absurda de la realitat²². En un món absurd, l'individu carrega tot el pes de la seva existència personal. Segons Hassan, aquest és el problema central de l'heroi –Hassan l'anomena 'antiheroi'- de la modernitat: trobar la manera de prendre possessió d'una identitat alienada:

The problem of the anti-hero is essentially one of identity. His search is for existential fulfillment, that is, for freedom and self-definition. What he hopes to find is a position he can take within himself. Society may modulate his awareness of his situation, but only existence determines his stand. The recoil of the modern self is its way of taking a stand. The retreat weakens its involvement in the living world. It leads it in the ways of violence and alienation, augments its sense of guilt and absurdity, and affords it no objective standard for evaluation, the worth of human action. But (...)

²¹ BELLOW, S., *Dangling Man*, Nova York, The New American Library, 1965 (1944), p. 153.

²² 'The absurdist vision may be defined as the belief that we are trapped in a meaningless universe and that neither God nor man, theology nor philosophy, can make sense of the human condition'. HARRIS, CH. B.; *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven, College & University Press, 1971, p. 17.

Complete immersion in the otherness of things is a ghastlier form of alienation: it is alienation from the self²³.

El llenguatge és, aquí, especialment simptomàtic. ‘Plenitud existencial’ (*existential fulfillment*), ‘autodefinició’ (*self-definition*) o el nostre ‘prendre possessió’ indiquen diverses dimensions d’una mateixa falta. La precarietat o la misèria del jo semblen ser la situació de partida de l’individu modern, que esdevé modern en la mesura que treballa per sortir d’aquesta precarietat. Al seu torn, s’apunta a la dimensió activa del que ara es pot pensar com a ‘construcció’ o ‘adquisició’ d’una estabilitat o coherència suficients com per sostenir la pròpia identitat –en clara relació al que Sartre entén per ‘projecte’²⁴. És des d’aquest punt de vista que el narrador de *Invisible Man* (1952), de Ralph Ellison, pot sostenir/ proclamar que ‘Our task is making ourselves individuals. We create the race by creating ourselves’ (p. 268). De fet, Ellison mateix havia afirmat, el 1957, que Sartre, Camus, Kierkegaard i Unamuno eren els ‘principals herois literaris del món modern’²⁵. No resulta sorprenent, en aquest sentit, que l’existencialisme s’imposi com la filosofia predominant entre la intel·lectualitat nordamericana dels anys cinquanta, que ha assistit a la desfeta de la ‘societat de les ideologies’ (i, sobretot, al descrèdit del comunisme tant arran de les purgues estalinistes com del pacte que Stalin signa amb Hitler el 1939) i que, en la mesura que el pensament ideològic és pensament utòpic, no s’ocupa tant de pensar en alternatives a la democràcia liberal capitalista, sinó que se centra més

²³ HASSAN, op. cit. p. 31.

²⁴ SARTRE, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Madrid, Edhasa, 2007

²⁵ Ellison, citat per LEHAN, op. cit. pàg. 195.

aviat a buscar alternatives en la manera com l'individu es relaciona amb aquesta realitat²⁶. Al capdavant, l'existencialisme critica el moviment col·lectiu racionalitzador, uniformitzador i despersonalitzador propi de la modernitat en la mesura que tanca aquesta crítica en una dimensió estrictament individual. L'individu es percep a sí mateix en lluita amb una societat alienadora que el situa en l'alternativa, més aviat maniquea, del conformisme (que suposa l'aniquilació d'allò singular en forma d'un 'sí' sinistrament hegemònic) o l'autonomia (sigui en forma de rebel·lió o de victimització).

La concepció existencialista del jo com el producte d'una construcció activa permet emfasitzar la pregunta pel que hi ha, en la societat moderna, que tergiversa aquesta construcció o, fins i tot, la nega. Diversos autors – que després seran agrupats sota la vaga etiqueta de *Black Humourists*; Barth n'és un – apuntaran a les conseqüències despersonalitzadores de la racionalització weberiana, a la burocratització de la vida quotidiana, a l'imperi del *kitsch* que avança en els mitjans de comunicació de masses (i que redueixen la resposta estètica a una fórmula) i a la progressiva substitució de la psicoanàlisi per la microgestió de la pròpia emotivitat. Ara bé, la centralitat de la qüestió de la pròpia identitat no és només la resposta a unes circumstàncies més o menys objectivables, sinó la manera que la novel·lística dels cinquanta té d'estructurar una experiència desestructurada. La doble figura del rebel i la víctima de Hassan

²⁶ Vid. HILFER, Tony; *American Fiction Since 1940*, Harlow, England, Longman Group, 1992; p. 1-21, 100-103.

produeixen/presenten aquesta experiència com l'experiència d'una tensió:

What he [l'heroi] hopes to find is a position he can take within himself. Society may modulate his awareness of his situation, but only existence determines his stand. The recoil of the modern self is its way of taking a stand. The retreat weakens its involvement in the living world. It leads it in the ways of violence and alienation, augments its sense of guilt and absurdity, and affords it no objective standard for evaluation, the worth of human action. But (...) Complete immersion in the otherness of things is a ghastlier form of alienation: it is alienation from the self²⁷.

Entesa la identitat de l'individu en estricta relació dialèctica amb la societat, l'antiheroi no pot retirar completament del món ni dissoldre-s'hi. Hi ressona aquí encara la relació que Dilthey establia entre la identitat de l'heroi de la *Bildungsroman* i la descoberta de la seva 'funció en el món', amb la diferència que, a la novel·la dels anys cinquanta, aquesta relació es fa sempre al preu d'alguna cosa; en aquest cas, i d'acord amb la terminologia del moment, l'autenticitat del jo que es forma. No hi ha una escapatòria plena a aquesta disjuntiva. Faci el que faci, l'individu sembla necessàriament forçat a la concessió, a l'adulteració, a la precarietat. Aquest és el nucli de l'aproximació existencialista als avatars dels seus herois. Ara bé, si la novel·la existencialista dramatitza el fracàs d'una empresa –la de la plenitud del jo- *The Floating Opera* i el que Charles Harris anomena la 'novel·la absurda' pensaran aquest esforç, i les seves narratives, com

²⁷ HASSAN, op. cit. p. 31.

un més de tots els elements potencialment alienadors²⁸. Les figures del rebel i de la víctima encara fan possible una certa èpica, deteriorada, minimitzada, però, en tot cas, èpica, és a dir, sostenen la il·lusió que, si bé no de forma immediata, hi ha encara alguna possibilitat d'habitar un món amb sentit, si bé aquest sentit sigui el producte d'un acte de fer secular. Per a Todd Andrews, viure o morir és una qüestió que no es pot respondre *lògicament*, per mitjà d'un raonament que trobi un principi fonamental que estructurï tota una cadena deductiva, a partir del qual arribar a una o altra conclusió.

La racionalitat apareix, en l'obra de Barth, com una facultat incapaç de sostenir, de motivar, allò que es proposa de preservar. Es perfila, doncs, un espai que cau més enllà de l'abast de la racionalització moderna i que, en virtut d'això, es legitima com l'espai d'allò *humà* (en oposició a la *Waste Land* deshumanitzadora). Però aquest espai cau més enllà del llenguatge –el *true self* de Todd és allò que la seva narració traïx i, alhora, en la mesura que el situa fora de sí mateixa, preserva-, de manera que el 'jo vertader' cau del costat del nòumen kantian. Ja no es tracta només d'un problema de construcció activa i de resistència contra les forces dissolutives d'una societat hiperracionalitzada, sinó de l'establiment d'un límit ontològic. El 'jo vertader' és l'horitzó conceptual cap al qual tendeixen tots els esforços de constitució identitària. Ara bé, en la mesura que 'vertader'

²⁸ Hilfer observa que, cap a mitjan anys cinquanta, l'existencialisme estava esdevenint part de la cultura de masses, és a dir, assimilat i racionalitzat de tal manera que, en el moment en què Barth publica *The Floating Opera*, l'*ethos* afirmatiu d'aquest 'heroi de l'autenticitat' ha caigut en un cert descrèdit. HILFER, op. cit. p. 102.

suposa la premissa d'una 'veritat' del jo capaç de desacreditar la resta de 'jos' per falsos, el problema de la recerca de la pròpia identitat es desplaça al camp de la filosofia. La pregunta per la relació entre el llenguatge i la veritat (l'absolut, sigui de la mena que sigui) pren, en l'obra de Barth, la forma d'una inquisició formal sobre el discurs autobiogràfic.

L'estructura metaficcional de l'*Opera* realitza, aquí, la funció d'una crítica ideològica. Si bé és perfectament vàlida com a crítica negativa, l'èmfasi en la possibilitat d'una autenticitat personal s'ha esclerotitzat fins al punt que la sospita programàtica dels *Black Humorists* com Barth, Hawkes o Heller en revela el que hi ha de complicitat ideològica. Afirmar la possibilitat d'un 'jo autèntic', interior, amenaçat pels codis i les concessions del món de l'acció pràctica acaba sostenint una distinció entre un dins i un fora (entre una interioritat idealitzada i una exterioritat que no forma part del jo sinó del tot social) que treballa en favor del discurs hegemònic. És *precisament* perquè ens és possible distingir entre la 'interioritat' rellevant del jo i l'"exterioritat" irrellevant de la seva acció que podem fer compatibles la percepció del subjecte com a subjecte moral i una seva acció immoral²⁹ Hi ha, implícita, una valoració del que sigui que conforma aquesta interioritat que descarta l'exterioritat com a devaluada, en termes de 'veritat' del subjecte. Ara bé, si, com afirma Todd, 'res no té un valor intrínsec' (*nothing has intrinsic value*), aquesta jerarquia implícita s'ensorra i el problema es desplaça a la igualtat de tots els

²⁹ Vid. MARCUSE, H., 'El carácter afirmativo de la cultura burguesa' *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1968.

principis, valors i actuacions possibles i, per tant, a la pregunta pels termes d'aquests principis i de les seves jerarquitzacions. Amb la seva primera obra, doncs, Barth ja posa en evidència que la recerca de la pròpia identitat –d'una o altra forma d'autenticitat, si és que és possible- ha de passar necessàriament per una revisió crítica de les *formes* d'aquesta recerca, això és, per una pregunta per l'estatut de la relació que el llenguatge manté amb la realitat que designa. Barth arriba a la metaficció no a partir d'un refús de la novel·la existencialista, sinó per la radicalització dels seus principis.

Ampliació del camp de batalla

La novel·la postmoderna nordamericana neix, en part, a partir de la deconstrucció de la dicotomia que s'estableix entre un *true self* i un *false self* i, per tant, en la jerarquia implícita que sosté. Ebenezer Cooke, el poeta protagonista de *The Sot-Weed Factor*, l'obra que tanca la 'trilogia sobre el nihilisme' de Barth, pateix la impossibilitat de decidir una professió per sobre d'una altra, una vida per sobre d'unes altres, perquè no troba un criteri que li permeti *avaluar*. 'Ah, God', escriu en una carta a la seva germana:

it were an easy Matter to choose a Calling, had one all Time to live in! I should be fifty Years a Barrister, fifty a Physician, fifty a Clergyman, fifty a Soldier! Aye, and fifty a Thief, and fifty a Judge! All Roads are fine Roads, beloved Sister, none more than another, so that with one Life to spend I am a Man barebumm'd at Taylors with Cash for but one pair of Breeches, r a Scholar at Bookstalls with Money for a single Book; to choose ten were no Trouble; to choose one, impossible! All Trades, all Crafts, all Professions are wondrous,

but none is finer than the rest together. I cannot choose, sweet Anna: twixt Stools my Breech falleth to the Ground!³⁰.

Sense una vocació definida des de la qual imposar una jerarquia al·listat inacabable de professions possibles, Ebenezer recorre a un criteri purament quantitatiu: el tot és més que les parts i, que una sola d'aquestes parts. Barth subratlla la inexistència d'un *ésser* que ancori - que determini - un *fer*. En aquest sentit, recorda el que Andy Warhol manifestava en una entrevista de 1963: “¿Com podria algú afirmar que un estil és millor que un altre? Hauria de poder-se ser un expressionista abstracte la propera setmana, o un artista pop, o un realista, sense sentir que s'ha fet cap concessió”³¹. De fet, el recorregut que dibuixa Ebenezer al llarg de la novel·la apunta a aquesta mateixa desfeta. Ebenezer parteix d'un 'estat d'innocència' inicial en què creu que l'essència de la vida és la bondat, organitzada d'acord amb la divinitat, que la seva enamorada inassolible és una dama petrarquista, que l'essència precedeix l'existència, que la seva poesia és de la més alta qualitat i que Amèrica –i la plantació de tabac que ha heretat- són la terra promesa³². Al final del recorregut de la novel·la, Ebenezer ha pres consciència de la falta de benevolència de la natura, que els homes que habiten aquest segon jardí de l'Edèn són éssers immorals (lladres, violadors, assassins) i que la seva concepció general del que encara Amèrica no només era ingènua, sinó fonamentalment

³⁰ BARTH, J. *The Sot-Weed Factor*, Doubleday, 1960, pàg. 432.

³¹ Citat per ARTHUR DANTO, *Después del fin del arte*, Madrid, Paidós, 2010; 69

³² Vid. SLETHAUG, G. 'Barth's Refutation of the Idea of Progress', *Critique*, vol. Gener, 1972; p. 15

equivocada³³. A *The End of the Road*, Jacob Horner parla dels seus estats d'ànims com a 'little men': 'My moods were little men, and when I killed them, they stayed completely dead'³⁴. Aquesta antropomorfització no és una floritura retòrica sinó la raó del que manté Horner en vida; de no ser perquè els seus estats d'ànim són *igualmente* vàlids, Horner no tindria cap raó per evitar el suïcidi. En aquest sentit, és l'absència d'una identitat estable, d'un sistema de valors coherent i compartit que li permeti escatir entre *true selves* i *false selves*, el que manté Horner en vida. La identitat entesa en termes essencialistes es desfà en favor d'una 'metafísica de la multiplicitat'³⁵.

Des d'aquest punt de vista, la idea de subjecte que dibuixen les primeres tres novel·les de Barth s'acosten –i fins s'avancen– a la radicalització que l'obra d'Erving Goffman opera respecte de l'interaccionisme simbòlic de G.H Mead i de l'Escola de Chicago. En la pregunta per les relacions que el subjecte estableix amb els altres –això és, el problema de la distinció entre un *jo* estable i les variacions d'aquest *jo* que es donen en cadascuna de les interaccions puntuals que formen part de la seva existència en societat–, l'interaccionisme simbòlic havia tendit a distingir entre un *jo* que romanía indiscutit i

³³ 'Eben does not become a misanthrope and learns in the course of the novel that in order to function effectively in life he can neither retain an innocent view of man's progress nor an unrealistically pessimistic view of the horrors of man's savagery. He comes to a rather existential realization that man is indeed and odd animal, with some good qualities and some savage ones, and that, in the course of historical events, he has changed very little –only the circumstances have altered'. SLETHAUG, op. cit. p. 18-19.

³⁴ BARTH, J.; *The End of the Road*, op. cit. p. 32.

³⁵ SCHULTZ, M.; *Black Humour Fiction of the Sixties*, Ohio University Press, 1973; p. 17

idèntic a sí mateix de les seves diverses manifestacions espontànies davant dels avatars de la vida social. Mead distingeix entre el Jo ('I'), que seria el principi de creativitat i espontaneïtat, i el 'Si Mateix' ('Me'), que seria la internalització del saber sobre l'Altre Generalitzat i de les expectatives que aquest Altre té d'un mateix; per tant, el 'Me' funciona com una instància valorativa i estructuradora de l'impuls creatiu-espontani del Jo. El que Mead anomena el *Self* –que, en l'edició espanyola de l'obra de G. H. Mead es tradueix per 'espíritu', esperit- seria la figura de l'adequació entre el jo (interior) i els 'Mes' que d'aquest jo es manifesta en el context d'una interacció puntual³⁶. Dit d'una altra manera, el *Self* es pot pensar com la síntesis de tots els diversos 'Mes' que percebem i conceptualitzem com a identitat. Si bé participa de la idea d'una identitat que emergeix com a producte de l'experiència i l'intercanvi social, Goffman rebutja la pertinència de sotmetre la identitat –el jo que hi hauria darrere la màscara social- a un criteri de veritat. Goffman distingeix entre el personatge (*character*), que es defineix en cada interacció i prova d'imposar-s'hi, i l'interpret (*performer*), que consistiria merament en el conjunt de facultats mentals i intel·lectuals que fan falta per representar de manera eficaç el personatge. Goffman s'ocupa del personatge, no pas de l'interpret, per centra la seva anàlisi en el conjunt de mecanismes, estratègies i processos que l'individu duu a terme encara interacció per tal d'imposar una imatge de sí que treballi en favor dels seus interessos. En aquest sentit, Goffman parla del *Self* com de l'efecte dramàtic que ja no és causa de la representació sinó efecte, producte, derivació.

³⁶ MEAD, G., H., *Espíritu, persona y sociedad*, México, Paidós, (3era imp.), 1993.

La concepció de la situació com un espai conductual, més que no expressiu, en què els individus negocien definicions interessades d'allò que està succeint i proven d'arribar a un 'consens operatiu', a un acord, que els permeti definir les posicions respectives, debilita la unitat ontològica del subjecte. De fet, obliga al sociòleg a abandonar tota presumpció subjectivista, tota idea d'una veritat interior que emanaria en la actuació pública de l'individu, per a invertir-ne els termes. Ser una mena particular de persona no només passa per posseir una sèrie d'atributs sinó mantenir, sosté Goffman, les normes de conducta i d'aparença que un grup social determinat *atribueix* a la mena d'individu que en forma part. Així, un estatus no és res d'immaterial sinó una pauta de conducta 'apropiada, embellida i articulada'.³⁷

La interacció social es caracteritza no per ser el medi d'una major o menor expressió de la veritat del jo, sinó per ser el camp de batalla on es negocia el reconeixement, per part d'un públic, de la coherència o incoherència de la identitat que cadascú defensa i reivindica com a pròpia. Tal com Goffman analitza a *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, això passa per la gestió de la informació que cada individu emet sobre sí mateix per tal d'afavorir uns interessos determinats –cosa que pateix una complicació considerable, que passa per la detecció i correcta interpretació del que l'individu creu que la resta de membres amb qui interacciona *saben* i *pensen* d'ell, així com de la mencionada negociació de la definició de la situació en què

³⁷ GOFFMAN, E.; *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu ed. P. 81.

es troben, definició que també serà sotmesa a negociació. En aquest context, l'objectiu dels actants no és pas ésser vertader, sinó *versemblant*, precisament perquè la capacitat de resultar creïble –i coherent– davant dels altres és crucial a l'hora de determinar favorablement tant la definició del sí com de la situació en què es participa.

La relació frustrada entre Jacob Horner i Peggy Rankin que es descriu al tercer capítol de *The End of the Road* participa d'aquesta concepció teatral del jo en relació amb els altres. Horner, que acaba d'instal·lar-se a Wicomico i acaba d'obtenir una plaça com a professor de gramàtica anglesa, assaja més o menys mecànicament una escena de seducció. Aquesta escena passa per la definició i l'acceptació consensuada dels rols que cadascun dels amants potencials haurà de desplegar. Però no aconsegueixen arribar al 'consens operatiu' de què parla Goffman. A diferència de Horner, Peggy no entén que, com en tota interacció, el que hi ha en joc és un personatge i no pas 'el tot' o la pressumpta 'veritat' del jo; o, més aviat, Peggy no està d'acord amb el personatge que Horner prova d'imposar-li i prova d'imposar-ne un altre, de més honest, de més sincer o de més complex. Al fracàs de l'escena hi segueix una descripció radicalment antiessencialista dels 'sentiments' de Horner:

As it was, my present feeling, thought a good deal stronger, was essentially the same feeling one has when a filling-station attendant or a cabdriver launches into his life-story: as a rule, and especially when one is in a hurry or is grouchy, one wishes the man to be nothing more difficult than The Obliging Filling-Station Attendant or The Adroit Cabdriver. These are the essences you have assigned

them, at least temporarily, for your own purposes, as a taleteller makes a man The Handsome Young Poet or The Jealous Old Husband; and while you know very well that no historical human being was ever *just* an Obliging Filling-Station Attendant or a Handsome Young Poet, you are nevertheless prepared to ignore your man's charming complexities –*must* ignore them, in fact, if you are to get on with the plot.³⁸

L'ordre social depèn, segons Horner, de la plena acceptació del rol que ens assignem –o que se'ns assigna– a cada situació. En aquest sentit, el jo ja no es pensa com una entitat 'vertadera' que s'amaga –i *persisteix*– amagada darrere la multiplicitat de falses aparences sinó, més aviat, com la il·lusió que permet adequar el comportament de l'individu al consens social. És *perquè creiem que cadascun dels rols que adoptem en societat és només un rol*, això és, unes flexions voluntàries que no amenacen la integritat del jo que 'actua', *que podem adoptar-los*. La noció mateixa d'una 'identitat' coherent amb ella mateixa, doncs, és la il·lusió ideològica que amaga precisament el que Horner posa en evidència: que no hi ha res que no siguin aquests rols. Robert Coover, a *The Public Burning*, posa en boca de Nixon, el seu narrador, una idea similar de l'individu com a pura potència, la coherència del qual és el producte d'una restricció activa. En una enèsima revisió de les possibles raons que hi ha darrere del cas Rosenberg, Nixon arriba a entendre el nucli de la seva crisi: "To accept what I already know. That there was no author, no director, and the audience had no memories –they go reinvented every day!"³⁹. Nixon està tematitzant, aquí, l'enfrontament entre el propòsit i la llibertat, entre el 'disseny' i

³⁸ *Ibid.* p. 29.

³⁹ COOVER, R., *The Public Burning*, Nova York, Viking Press, 1976; p. 362.

l'anarquia', que es fan caure, respectivament, del costat del comunisme i del liberalisme capitalista, de Rússia i de Nord-Amèrica. Aquesta desfeta de tot sentit de propòsit li serveix per confirmar una convicció antiga:

That all men contain all views, right and left, theistic and atheistic, legalistic and anarchical, monadic and pluralistic; and only an artificial –call it political- commitment to consistency makes them hold steadfast to singular positions. Yet why be consistent if the universe wasn't?.⁴⁰

Aquesta mateixa noció pluralista del subjecte ja caracteritzava l'interès que Henry Waugh, protagonista de la segona novel·la de Coover, demostrava envers la lliga de beisbol imaginària a la qual dedicava, devotament, la major part del seu temps lliure. El joc permet, a Henry, actualitzar tots els jos possibles que no troben espai en la societat 'efectiva': pot ser qualsevol dels personatges que ha inventat, qualsevol dels tipus masculins que circulen per la Universal Baseball Association⁴¹. La coherència és aquí el producte d'una decisió de restricció, de naturalesa política, de les posicions possibles que es troben en l'individu. La identitat, doncs, no és més que el producte d'una tria interessada.

Sostenir que el jo és una activitat i no una essència justifica l'aproximació metaficcional. En la mesura que el jo es pensa com una escriptura, l'exploració psicològica –que Sarraute ja declarava

⁴⁰ *Ibid.* p. 363.

⁴¹ En paraules de Lois Gordon, 'Henry's game is an extravagant construction of wishful thinking, a projection of his many selves. Through it he can actualize the various aspects of his personality, of his potential selves', des de Brock Rutherford fins a Pappy Roony. *Vid.* GORDON, L., *Robert Coover. The Universal Fictionmaking Process*, Southern Illinois University Press, 1983; p. 40 i ss.

esgotada en la literatura altomoderna- esdevé exploració retòrica. Entendre *com ens escrivim* serà el pas principal que permetrà redefinir la noció mateixa d'una 'identitat pròpia', 'autèntica', 'singular', precisament perquè aquesta 'propietat' es pensarà ja no com l'expressió d'una singularitat irreductible sinó com una diferència de grau en la consciència de l'alteritat dels termes, les estratègies i les narratives alienes en què s'escriu el jo. Una major consciència suposarà una major possibilitat de joc amb aquestes narratives, mentre que l'autenticitat existencialista esdevindrà, en el millor dels casos, un efecte textual construït i, per tant, deslligat de tota presumpció d'espontaneïtat.

Black humour

Hem dit que la novel·la postmoderna neix amb la deconstrucció de la dicotomia entre un jo vertader i un de fals. La crítica nordamericana tradicional ha explicat aquesta deconstrucció com el pas d'una cosmovisió existencialista a una d'absurda, tal i com pren forma en l'obra d'un grup d'escriptor que, durant la dècada dels seixanta, seran agrupats sota l'etiqueta de *Black Humour*. Una de les diferències principals entre la sàtira existencialista i el *Black Humour* té a veure amb la desfeta de la mena de principi jeràrquic que permetia, al novel·lista de principis dels cinquanta, pensar encara en termes de veritat i falsedat. 'To the satirist', observa Schultz 'there are false versions of reality and true versions (...) To the Black Humorist,

contrariwise, all versions of reality are mental constructs'⁴². Des d'aquest punt de vista, la pregunta del novel·lista ja no té tanta relació amb la detecció i la visibilització del que separa veritat de mentida, o d'explorar els problemes que poden aparèixer quan aquesta distinció no és clara, sinó, més aviat, de posar en evidència aquesta naturalesa de constructe de la pròpia experiència⁴³. Hem dit, a més, que, amb Barth –i amb els *Black Humorists*–, la distinció entre un *true self* i un de *false* es passava a plantejar com una distinció alienadora, això és, un dels elements que sostenen un engany ideològic que, en última instància, participava del manteniment de l'ordre establert.

Goffman ens ofereix una possible entrada a aquest problema. En la seva anàlisi de la constitució social del jo, el sociòleg canadenc apunta a la necessitat que el *self* té de ser validat, encara que sigui momentàniament, pel públic davant del qual 'es presenta'. Aquesta validació (no ens ocupem ara del que passa quan es disputa o es rebutja aquesta 'façana') és possible, en primer lloc, perquè els membres que formen part d'una interacció puntual consideren que la conducta d'un individu és expressiva, en el sentit que es desxifren *com si* expressessin alguna cosa de l'individu que les duu a terme (i com si haguessin estat 'composades' intencionalment); en segon lloc, aquesta acceptació és possible perquè tots aquests membres comparteixen un codi⁴⁴. Aquest codi no és només l'equivalent d'un llenguatge, de la

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Vid. Supra. cap. 2*

⁴⁴ Seguim, aquí, les consideracions de DELGADO, M. a 'Impostura y sociedad. Lo verdadero y lo verosímil en Erving Goffman', *Escala*, nº 5, 2002; p. 7-11; de BURNS, T.; *Erving Goffman*, Routledge, Londres, 1992 i de DREW, P. i WOOTTON,

seva gramàtica i de la seva sintaxi, per mitjà del qual l'actuant transmet la informació sobre ell mateix que li interessa transmetre; és, també, un espai normatiu, socialment constituït, en relació al qual es valida o s'invalida aquesta identitat proposada. És precisament perquè tota identitat és el producte d'una negociació de l'individu amb un conjunt de supòsits, autoregulacions i principis socials que el jo apareix com un espai màximament ideològic. Com en Kafka, per al *Black Humorist* ésser, és sempre una forma de complicitat amb l'episteme que regula el mercat de legitimitats i, en la mesura que aquesta regulació acaba sent sempre, d'una manera o altra, criminal, ésser és ja sempre *ésser culpable*.

La responsabilitat històrica d'aquesta noció 'forta' de la identitat davant de diverses formes col·lectives, consensuades o no, de violència no és, com coincideixen a apuntar la majoria de les anàlisis de la dialèctica entre modernitat i postmodernitat, pròpia dels autors de la postguerra. Com apunta lúcidament Wylie Sypher, Conrad és un dels autors moderns –podríem dir que amb Kafka– que ha apuntat a les conseqüències monstruoses de la concepció del jo com a voluntat⁴⁵. Segons Sypher, les últimes paraules de Kurtz a *Heart of Darkness* –“The Horror..., the Horror!”– descriurien els efectes de l'activitat d'un jo pensat en aquests termes. La lectura que John Gray proposa d'un altre relat de Conrad, ‘An Outpost of Progress’, insistiria en aquesta ‘dialèctica il·lustrada’ pròpia de l'afirmació de la

A.; a Erving Goffman. *Exploring the interaction order*, Polity Press, Cambridge, 1988.

⁴⁵ SYPHER, W., *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Vintage, 1964.

civilització com a conquesta de la voluntat de l'home⁴⁶. Sypher situa aquesta noció del jo en el context d'una epistemologia científica que ara se'ns revela tristament antropomòrfica. La noció de 'força' és una peça fonamental d'aquest aparell epistemològic: és tant un principi descriptiu –l'univers està format d'objectes que exerceixen forces els uns respecte dels altres- com un de causatiu –el moviment és l'efecte que produeixen una sèrie de forces sobre un objecte determinat-.

Aquesta concepció positiva, característica del segle XIX, pren una forma negativa al llarg del XX. En la línia del Nietzsche de *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, la idea de 'força' passa a pensar-se com una racionalització del que succeeix a la natura, i no com un dels seus elements. Funciona, diu Sypher, com el terme mitjà d'un sil·logisme, que 'cau' en el moment en què s'arriba a una conclusió i, per tant, com un camí de la premissa a la prova⁴⁷. En la mesura que la 'voluntat' es pot pensar com l'equivalent de la 'força' dins d'aquest mateix sistema epistemològic, la desconfiança respecte de l'una ha d'anar acompanyada de la desconfiança respecte de l'altra. Però no és aquesta una mera coincidència en l'evolució de disciplines diverses, sinó un símptoma més d'aquesta 'dialèctica de la il·lustració' que imposa, en el subjecte de coneixement, els termes de constitució de l'objecte de coneixement. Redefinir l'un, hauria de ser la manera de redefinir l'altre. L'obra de Barth avança, doncs, la conclusió de *Les paraules i les coses*, en la mesura que entén que un canvi profund en

⁴⁶ GRAY, J., *El silencio de los animales. Sobre el progreso y otros mitos modernos*, México, Sexto Piso, 2013.

⁴⁷ *Ibid.* p. 82.

l'ordre de les coses passa per la desfeta de la subjectivitat tal com ha estat concebuda dins del projecte Il·lustrat.

Els personatges de les primeres novel·les de Barth reaccionen a aquesta complicitat combatent la noció d'una identitat forta que resulta en una acció motivada. Un dels signes d'aquest combat –i una de les raons que el possibiliten– és l'autoconsciència. Todd Andrews i Jacob Horner es proposen com a personatges màximament conscients d'aquesta seva naturalesa de constructe, i la incorporen en els seus relats. Tant l'un com l'altre es narren com si fossin alhora agents i pacients, protagonistes i espectadors, de la seva pròpia actuació.

Es fa evident, aquí, una segona motivació, profundament freudiana, del gir metaficcional que comença a dibuixar-se en les primeres obres de Barth. L'individu hi apareix sempre com el producte d'una duplicació d'una escissió esquizoide en la qual el jo és l'objecte d'observació, anàlisi i comentari d'una altra instància psíquica –sigui el superjò, el narrador o un altre dels 'jos' del personatge-. El tret característic de la novel·lística de Barth és l'eliminació del privilegi d'una d'aquestes instàncies –d'un d'aquests 'jos'– sobre la resta. La representativitat en aquesta 'república de jos' es posa en qüestió. La proliferació esquizoide s'horizontalitza i s'igualava. Al seu torn, l'experiència del subjecte ja no és garantia d'una major proximitat a la veritat d'allò experimentat. Com observa Manuel Delgado, en el món que planteja Goffman, un món regit per la versemblança i no pas per la veritat, 'la espontaneidad de la

experiència es simplement inconcebible' ja que és el producte d'una organització social i 'reclama del individu que cumpla la relació entre él mismo y las cosas del mundo en la inmediatez de las situaciones'⁴⁸. En aquesta organització [productivitat organitzativa], el *self* no és tant l'origen del sentit que s'atribueix a la realitat social com una de les regles que organitzen aquesta realitat. Des d'aquest punt de vista, qüestionar el jo és una forma metonímica de qüestionar el sistema classificatori del qual participa i al qual sosté, entenent que aquest sistema classificatori és el que ha de refer-se si es vol fer alguna cosa amb el món que no perpetui el que aquest sistema – aquesta episteme- permet de fer. Des d'aquest punt de vista, el nihilisme de Todd i Horner es pot llegir com un humanisme a la defensiva: s'agafa al residu del jo romàntic per treballar en contra – per a resistir- del mite d'una identitat forta. Aquesta resistència, en ella mateixa, constitueix ja una ètica.

Metafísica del *Black Humour*

Que les estructures per mitjà de les quals dotem de sentit la pròpia experiència siguin el camp on es disputen legitimitats ideològiques, diu també alguna cosa sobre aquesta experiència. Kostelanetz coincideix amb Schultz a assenyalar la discontinuïtat com l'element

⁴⁸ DELGADO, M.; 'Impostura y sociedad. Lo verdadero y lo verosímil en Erving Goffman', *Escala*, nº 5, 2002; p. 7-11.

característic de l'experiència que descriuen els *Black Humorists*⁴⁹. Aquesta discontinuïtat tendeix a expressar-se, en l'obra dels *Black Humorists*, en formes diverses d'*autoconsciència* narrativa. La mena d'escriptura metaficcional que tematitza les dificultats de l'acte d'escriure n'és, potser, la forma més explícita. La influència del teatre absurd francès es manifesta en el que podríem anomenar l'estratègia *performativa* de designació d'aquesta discontinuïtat, que caracteritza les obres de Heller i de Pynchon, particularment les seves dues primeres obres *Catch-22* (1961) i *V.* (1963). Ionesco se cita sovint com el paradigma d'una doble discontinuïtat: de la paraula amb la cosa (la coincidència entre els objectes descrits i les descripcions que en fan els personatges és absolutament inexistent) i de la lògica mateixa del llenguatge respecte de la situació en la qual aquesta lògica es desplega (allò que ha de servir per a la comunicació o l'intercanvi acaba essent, o bé allò que impossibilita aquest intercanvi, o bé allò que, tot i revelar la seva condició arbitrària, completament buida de sentit, *signifíca*, sigui en el context de la situació que es planteja o en el context artístic en el qual es posa en moviment i que fa que, en última instància, un residu de sentit persisteixi i travessi la seva insignificància). Que l'absurd pugui expressar-se en un instrument lògic revela l'absurditat final d'aquest instrument. Aquest és precisament l'espai on es desplega l'obra de Joseph Heller.

⁴⁹ KOSTELANETZ, R.; 'The American Absurd Novel', dins de DAVIS, D. M. *The World of Black Humor. An Introductory Anthology of Selections and Criticism*, New York, E.P. Dutton & Co., 1967, p. 307.

A *Catch-22*, la primera novel·la de Heller, el llenguatge apareix com una estructura alienada i alienadora al servei de les estructures de poder. Es tracta del llenguatge que pertany a l'autoritat –a tota forma d'autoritat– i que, per tant, és *convencional*⁵⁰. Si, com observa Bourdieu el 'llenguatge general' de què s'han ocupat la lingüística de tradició saussureana és l'ús particular d'una llengua que s'ha imposat a sí mateixa com a llengua oficial –i, per tant, de l'estat– per mitjà d'unes estratègies determinades, el convencionalisme del llenguatge de Heller és rellevant en la mesura que apareix íntimament vinculat a l'exercici del poder. És en la mesura que, com a llenguatge 'oficial', té una naturalesa vinculant (això és, caràcter de llei) que la lògica absurda que organitza el món de *Catch-22* pot esdevenir, efectivament, trampa⁵¹. Ho exemplifica magistralment la formulació de la 'trampa-22', en conversa entre Yossarian i el Doctor Daneeka:

'Is Orr crazy?

⁵⁰ Tenim en compte, aquí, les consideracions que proposa Bourdieu a *Language and Symbolic Power*, sobre la noció de llenguatge convencional com a llenguatge vinculat al poder oficial i, per tant, com a idealització del que, de fet, és expressió d'una cristallització determinada de les estructures de poder. Vid. BOURDIEU, P. *Language and Symbolic Power*, Polity Press, 1991; p. 105-163.

⁵¹ Aquesta és la lectura que en fa Tony Tanner, quan observa que el llenguatge –la lògica absurda del llenguatge– de *Catch-22* és sempre el llenguatge 'd'ells', això és, de l'autoritat, del poder i, per tant, entén la novel·la com l'exploració del que passa quan la paraula es desvincula de la recerca de la veritat i es posa al servei de la manipulació: 'This means that the normal, accepted language usually relied on for significant communication and definition is treacherous, often being used to implement the pseudo-reality of the system makers'. Vid. TANNER, op. cit. p. 82. Aquesta perspectiva planteja la pregunta inquietant per la possibilitat que aquesta qualitat absurda i alienant del llenguatge no sigui producte d'un ús sinó signe d'una naturalesa. En aquest sentit, tot i que no ho explicita, Tanner sembla detectar, en la novel·la de Heller, la possibilitat de reestablir un ús del llenguatge no manipulador en la mesura que restringeix l'absurd de les seves lògiques a la maquinària bèl·lica. Aquesta resistència a elevar l'absurd a categoria ontològica és el nucli de la lectura que proposa HARRIS, Vid. Op. cit.

He sure is.
 Can you ground him?
 I sure can but first he has to ask me to. That's part of the rule.
 They why doesn't he ask you to?
 Because he's crazy. He has to be crazy to keep flying combat
 missions after all the close calls he's had. But first he has to ask me.
 And then you can ground him?
 No, then I can't ground him.
 You mean there's a catch?
 Sure there's a catch. Catch-22. Anybody who wants to get out of
 combat duty isn't really crazy'

En el món novel·lístic de Heller, satisfer els requeriments d'una llei implica l'exclusió de l'àmbit d'aplicació d'aquesta llei, un individu resulta memorable per la falta absoluta de memorabilitat, es posen en perill les llibertats individuals per la gosadia d'exercir-les i es pot tenir èxit gràcies a la capacitat per a fracassar en la pròpia feina. La natura logofàgica de la maquinària bèl·lica construeix una mena d'espai discontinu on la casualitat aristotèlica es veu substituïda pel principi d'incertesa de Heisenberg. 'Sentences undermine themselves', escriu Tanner', 'cause and effect are dislocated, logic goes awry, propositions are negated as soon as advanced and truth comes in strange forms'⁵². *Catch-22* no és ambigua en la seva valoració d'un espai d'aquestes característiques: des d'un punt de vista humà, és insuportable, aniquiladora, antihumana. D'aquí, que l'optimisme de Heller passi per postular un espai més enllà de la tergiversació ideològica del llenguatge on la paraula pugui retornar-se a la recerca

⁵² TANNER, op. cit. P. 82.

de la veritat. Per a això, li cal mantenir l'absurd del llenguatge en un terreny pragmàtic i resistir-se a acceptar-lo com a ordre natural.

Sigui pràctica humana o categoria metafísica, l'obra dels *Black Humorists* perfila un univers instantani i discontinu, on l'acció i les seves conseqüències són monstruoses i on l'ordre jeràrquic ha desaparegut⁵³. Sypher posa en relació la discontinuïtat dels mons narratius amb el qüestionament que la física del segle XX fa del principi de causa i efecte que, des d'Aristòtil, era la condició de la noció mateixa d'ordre –en oposició a la d'atzar, que designaria el domini dels fenòmens que no poden ser explicats segons el principi de causalitat. La 'hipòtesi de comprensibilitat' que caracteritza la física del segle XVIII i del XIX projecta la pròpia raó a una natura que no s'hi correspon, i que no es redueix als mecanismes d'aquesta raó. D'aquí, que Ernst Mach i Erwin Schroedinger apuntin a la necessitat de desfer-se de totes les verbalitzacions que operen sobre el principi de l'existència d'una causalitat universal que impossibilita la comprensió –i fins la detecció- de fenòmens inexplicables des d'aquesta causalitat. A aquesta insuficiència de la causalitat com a principi organitzadora de la física hi acompanya la presa de consciència que els fenòmens que, fins ara, queien sota el signe de l'atzar, no són, ni de bon tros, minoritaris o excepcionals sinó, més aviat, inherents a l'ordre natural de les coses. De fet, tal com observa Sypher, fins i tot són més operatius que no pas la llei de causa i efecte, que seria la manera que l'atzar té de manifestar-se quan es

⁵³ Kostelanetz apunta que el que caracteritza *Catch -22* és la incongruència entre la intenció i el resultat. KOSTELANETZ, op. cit. p. 306.

trasllada a sistemes estadístics de mesura. La desfeta de la física newtoniana, percebuda fins un cert punt com a antropomòrfica, concedirà un espai de privilegi a la incertesa. La incertesa no només s'eleva a realitat sinó que esdevé la definició del *real*. El món és incertesa, cosa que, com apunta Sypher, té conseqüències devastadores: 'if the random is the real, nature is never given twice to the experimenter in exactly the same state, and inductive logic breaks down: there are happenings that are *not* caused'⁵⁴. En la mesura que la llei que organitza el moviment de les partícules perd la seva validesa, s'imposa, com a única certesa possible, l'existència d'aquest moviment. Ara bé, aquesta certesa va acompanyada de la consciència que la seva arbitrarietat resulta incompatible amb els principis de la lògica *tal i com l'hem concebuda fins ara*. Organitzar un espai lògic que doni cabuda a reaccions que no són efecte de cap acció s'imposa doncs, com a repte.

L'experiència que descriuen ja no és la d'un ordre natural de les coses que, per certes limitacions epistemològiques, ens resulta més o menys incompreensible, sinó que es revela en la seva naturalesa *informe*. Per tant, diu Schultz, el Black Humorist es veu obligat a dissenyar ficcions terriblement autoconscients, no només de la seva posició sinó, també, de les inacabables 'òrbites possibles' que poden estar en relació amb elles. En aquest sentit, es distancien de la representació de l'absurd que caracteritza, segons Kostelanetz, el teatre francès. La diferència entre l'absurd europeu i l'americà consisteix en l'amplitud

⁵⁴ SYPHER, op. cit. p. 81.

de l'espectre de l'experiència que es presenta com a absurda. L'absurd europeu (Kostelanetz parla de Beckett i de Ionesco) treballa per a suggerir la naturalesa absurda de l'existència humana a partir d'una sola escena màximament simbòlica. La novel·la absurda nordamericana, en canvia, treballa a partir de l'exageració, de l'ampliació hiperbòlica de tots els elements que componen tota narrativa, des del nombre de personatges, trames i subtrames, fins als espectres temporals i geogràfics o les estratègies retòriques i tècniques que formen part de la tradició literària. 'Quantitative, not qualitative, comprehension, then', escriu Schultz, 'is the Black Humorist's strategy, with the hope that out of this wide-angled vision, as out of programmed computer, will issue verbal patterns meaningful to our experience'⁵⁵.

Aquest és el tema principal que planteja la primera novel·la de Thomas Pynchon. *V*. Explica la història de Herbert Stencil, un individu fascinat per les reaparicions d'una espia anarquista, V., que detecta al llarg de tot el segle XX, en una varietat d'episodis que van des de 1899 fins a l'Amèrica que li és contemporània, de mitjans anys seixanta. V. Reapareix sota noms diferents i identitats diverses: és Virginia, Victòria, Veronica Manganese, Vera Meroving, la dona que va seduir el pare d'Stencil –i, per tant, possiblement, la seva mare – i una última Madame Viola, en busca de la qual Stencil acaba la novel·la. En la novel·la, però, proliferen moltes altres V's: el *V-note*, el club de jazz que freqüenten els de la Whole Sick Crew; la Reina

⁵⁵ *Ibid.* Pàg. 18.

Victòria, Veneçuela, volcans com el Vesubi, la forma de les cuixes separades d'una dona i tantes altres més. V., l'enigmàtica inicial que dóna títol a l'obra, ho és, doncs, virtualment tot: 'V. Is everything that happens in the twentieth century and everything that might happen'⁵⁶. Aquesta presència asfixiant de V. Converteix a Stencil en l'entramador per excel·lència, això és, l'individu que busca una pauta lògica, coherent, que expliqui tota aquesta sèrie aparentment irreductible de fenòmens. Ara bé, Stencil amb prou feines parteix d'un acte de fe i una grandíssima quantitat d'inferències.

Com observa Tony Tanner, aquestes inferències recolzen, amb prou feines, en un dossier antic, pistes fredes i fragments del 'litoral de la història', que Stencil ha fet florir en la seva fantasia⁵⁷. Stencil es postula com l'autor de la novel·la que hauria pogut ser, diu Tanner, la de Pynchon mateix; la seva obsessió és la obsessió pel sentit, per la pauta. Oposada a aquesta obsessió, s'hi dibuixa un món caòtic, contradictori, irreductible, que fa proliferar signes sense permetre la seva subsumció a una estructura significant, cosa que permet a Pynchon fer, de l'esforç de producció de sentit, el seu tema. No pas el mètode ni el resultat: 'Pynchon concentrates on the process of organizing data, not on unorganized data or the result of such organizing'⁵⁸. El que li interessa a Pynchon, en paraules de Tanner, és explorar 'l'instint entramador', per veure si, efectivament, les trames

⁵⁶ R. OLDERMAN, op. cit. p. 123.

⁵⁷ T. TANNER, *City of Words*, p. 164.

⁵⁸ J. STARK, *Pynchon's Fictions. Thomas Pynchon and the Literature of Information*, 1980, p. 36

que l'home veu al món són o no producte de les seves invencions⁵⁹. S'instal·la, doncs, el dubte sobre la naturalesa dels ordres en què vivim, sobre fins a quin punt són el resultat d'un ordre secret que *descobrim* en el món, o sobre si són el mer producte d'una producció d'ordre que hi *imposem*. Cap al final de la novel·la, sembla apuntar-se a la estricta responsabilitat d'Stencil davant d'aquesta conspiració imaginada:

Stencil sketched the entire history of V. that night, and strengthened a long suspicion. That it did add up only to the recurrence of an initial and a few dead objects⁶⁰.

Com és característic en Pynchon, i com desplegarà a *The Crying of Lot 49*, l'obra resisteix a la resolució d'aquesta disjuntiva: s'hi afirma tant un món sotmès a l'entropia com la veritat del sentit que procedeix de l'afany entramador d'Stencil. Ja hem analitzat la mena de problemes que l'entropia planteja a la possibilitat de fer una experiència del present històric. Els que ens interessa assenyalar ara és aquesta combinació característica de la novel·la metaficcional postmoderna d'un espectre amplíssim de materials, personatges, trames, subtrames, geografies i accidents, acompanyada d'un interès a fer-ne emergir pautes diverses d'organització d'aquests materials, que, del moment que es faran entrar en escena com a representació sinecdòquica del gest literari, les faran caure en una sospita relativitzadora.

⁵⁹ TANNER, op. cit. p. 156.

⁶⁰ PYNCHON, V. P. 445.

L'emergència d'aquestes pautes, propòsit d'aquesta 'narrativa d'ampli espectre', suposa, al seu torn, l'aparició d'un problema encara més fonamental: el de la legitimitat –epistemològica, ideològica, en última instància, moral- d'aquestes pautes. És aquesta, com veurem, la preocupació principal que organitzen les novel·les principals de Kurt Vonnegut Jr.; particularment, *The Sirens of Titan* (1959) i *Cat's Cradle* (1963). Publicada el mateix any que el *V.* De Pynchon, aquesta última pren com a punt de partida la religió –en aquest cas, una d'inventada: el *bokononisme*- per a explorar ja no la validesa d'una pauta explicativa totalitzant, com és el relat religiós, sinó, acceptant-ne la naturalesa artificial, preguntar-se pel *efectes* que produeixen unes pautes beneficioses, en oposició a unes de pernicioses. 'Truth was the enemy of the people, because the truth was so terrible, so Bokonon made it his business to provide the people with better and better lies'⁶¹. El valor característic del *bokononisme* depèn dels efectes que produeixen les seves mentides, no pas cap presumpta proximitat a una mena o altra de veritat. Acceptada, doncs, la naturalesa informe de la realitat i assumit el problema del sentit com un problema estrictament humà, la pregunta per la validesa de les pautes que fem servir per a organitzar la realitat suposa analitzar la relació que unes pautes estableixen amb les altres. Seguint amb *Cat's Cradle*, Vonnegut no només construeix el *bokononisme* en relació a la resta de religions existents, preses com a models de pauta, sinó que l'oposa a un altre sistema d'ordre: una ideologia totalitària, sostinguda pel 'Papa'

⁶¹ VONNEGUT, K., *Cat's Cradle*, Holt, Rinehart and Winston, 1963, p. 143.

Monzano, dictador de la imaginària illa caribenya de San Lorenzo. La relació entre la dictadura i la religió, entre *Bokonon* i Monzano, és el producte d'un disseny previ, deliberat, organitzat per Bokonon mateix i un desertor de la Marina dels Estats Units, que posen en relació les dues formes d'explicació del món per tal de sotmetre la població de San Lorenzo. Naturalment, el primer que fa el dictador és prohibir el *bokononisme*, amb la complicitat òbvia de Bokonon. L'una i l'altra, doncs, s'autodefineixen i s'autojustifiquen perversament.

Les 'òrbites possibles' de què parla Schultz, però, apunten de manera més general a la naturalesa relacional de tot ordre. La paròdia i el pastitx, la projecció –i confusió– de la primera i tercera persona que caracteritzen algunes de les narracions de Donald Barthelme, la desfeta de la coherència de la trama, la redefinició de les relacions temporals, del principi de causalitat i de certes distincions històriques –la noció mateixa de 'fet històric', que Barth fa esclatar, per exemple, a *The Sot-Weed Factor*– són algunes de les estratègies que els novel·listes del *Black Humour* posen en marxa per subratllar la dimensió de constructe del que la tradició mimètica pren per *realitat*. Però no només; també s'apunta a la dependència d'un ordre constructiu determinat a un ordre constructiu anterior. En tots aquests casos –potser especialment en el del joc intertextual– es posa en evidència la presència d'un primer ordre en un altre de segon -d'un text en un altre, d'una consciència en una altra– que funciona, a més, com a horitzó de sentit: el segon s'entén, i és només possible, en relació al primer. Això no suposa una jerarquització ni una

dependència 'genètica' del sentit del segon respecte del primer; entenent que tots els ordres són igualment artificials, i, per tant, ni més ni menys propers a la veritat de la 'cosa en sí', la seva copresència treballa per evitar la confusió d'un ordre amb *l'ordre*.

Tant el primer com el segon són postulacions vàlides, en la mesura que responen a una necessitat de sentit. Ara bé, en el cas de la novel·lística dels *Black Humourists*, aquesta copresència resulta en una 'metafísica de la multiplicitat' que fa simultanis tots els móns que resulten de l'activitat organitzadora de l'individu⁶². La seva és, per tant, una estratègia de desestabilització ontològica en una línia radicalment nietzscheana: d'una banda, l'experiència sembla confirmar que l'ordre natural de les coses no només és inaccessible sinó que la seva postulació és una inferència injustificada, un 'ús fals i injustificat de la raó'. De l'altra, els esquemes que els individus han organitzat per donar sentit a una existència absurda mantenen una relació metafòrica amb la cosa que descriuen. Es dibuixa aquí, doncs, un problema central per als *Black Humorists*: el de com parlar d'aquesta multiplicitat inabastable i desjerarquitzada en un àmbit –el de la literatura– que és ordre, imitació i jerarquia, és a dir, el de com referir un objecte que suposa la impugnació del medi que ha de referir-lo. I el de com fer-ho, a més, de manera *legítima*.

⁶² 'Their multidimensional presentations of human experience correct our tragic tendency (...) to mistake the mirror of one's mind as a true record of the *Ding an sich*'. SCHULTZ, op. cit. p. 22.

4.2.

L'experiència escindida i el romance: del Black Humour a la Fabulació

La controvèrsia sobre 'The Art of the Fiction'

La pregunta per la legitimitat d'una obra artística tracta, sobretot, d'una qüestió d'adequació -a una idea de realitat, a una finalitat estètica, a un programa ideològic: tant és. Una obra és *obra legítima* si manté una coherència entre la seva proposta formal i el marc de sentit en la qual aquesta proposta apareix com una proposta *motivada*. Aquesta necessitat d'adequació obre, per tant, la possibilitat d'un debat sobre els termes que aquesta adequació articula. A una idea donada de realitat, ha de correspondre una forma legítima de representació, a partir de la qual es rebutgen, per il·legítimes, la resta de formes. S'hi suma, aquí, una pregunta per la fidelitat: no es tracta només d'una coincidència entre cosmovisió i proposta estètica, sinó de posar de relleu que, d'aquesta coincidència, depèn la *fidelitat*, això és, la possibilitat de mantenir la capacitat epistemològica a la representació artística. En què consisteix aquesta 'fidelitat' serà, també, una qüestió debatuda. En la tradició nord-americana, aquest debat ha tendit a formular-se en termes de 'vida' i, sobretot, d' 'experiència'. La conferència que Walter Besant, antiquari i novel·lista, va pronunciar el 25 d'abril de 1884, a la Royal Institution

de Londres va originar un seguit de respostes i contrarrespostes, entre els quals van aparèixer, de manera privilegiada, les de Henry James i de Robert Louis Stevenson⁶³. Besant comença reivindicant, per a la ficció, l'estatut d'Art (de *Fine Art*) equivalent al del pintor i del músic ('I only say that, Fiction, being one Art, and Painting another and a Sister Art, those who attain the highest possible distinction in either are equal'), per, després, formular algunes de les lleis –Besant les pensa anàlogues a les de la gramàtica- que operen en l'exercici d'aquesta art. Segons Besant, les lleis de la ficció es desprenen totes del que n'és l'objecte suprem: la Humanitat. Precisament per això (i aquesta n'és la primera llei) tot el que formi part d'una ficció *que no provingui de l'experiència personal i l'observació de l'escriptor no val res* ('is worthless'). La màxima de Besant es despren de la impossibilitat, per a la Ficció, d'emancipar la forma del seu objectiu (el 'retrat' de la humanitat), cosa que la diferencia de la resta de les Arts:

In some other Arts, the design may follow any lines which the designer pleases: it may be fanciful, unreal, or grotesque; but in modern Fiction, whose sole end, aim, and purpose is to portray humanity and human character, the design must be in accordance with the customs and general practice of living men and women under any proposed set of circumstances and conditions. That is to say, the characters must be real (...); their actions must be natural

⁶³ Per a una anàlisi detallada de la controvèrsia, *vid.* SPILKA, MARK, 'Henry James and Walter Besant: 'The Art of Fiction' controversy', a *Novel: a Forum on Fiction*, Vol. 6, N°2 (Hivern, de 1973), pàgs. 101-119. També EDEL, LEON, *The Psychological Novel 1900-1950*, New York, Haskell House, 1966

and consistent; the conditions of place, of manners, and of thought must be drawn from personal observation⁶⁴

A la formulació d'aquesta primera llei hi segueix un desplegament de versemblances aristotèliques, formulades com a imperatius per a l'aspirant: llei de selecció, de presentació dramàtica, el dibuix del caràcter d'un personatge, totes elles governades pel principi de la fidelitat. La fidelitat, per a Besant, està garantida pel que anomena 'l'art de l'observació' i aquesta, en última instància, omple la ment d' 'experiència emmagatzemada'. L'obra ha de ser fidel al seu objecte de representació i aquest objecte, per bé que complex, variat i inescapable, és un i és inqüestionable. A la tardor d'aquell mateix 1884 apareix la resposta de Henry James, també intitulada 'The Art of Fiction', en la qual James amplia la noció d'experiència per qüestionar aquesta univocitat. La humanitat, escriu James:

is immense, and reality has a myriad forms; the most one can affirm is that some of the flowers of fiction have the odour of it, and others have not; as for telling you in advance how your nosegay should be composed, that is another affair. It is equally excellent and inconclusive to say that one must write from experience; to our suppositious aspirant such a declaration might savour of mockery. What kind of experience is intended, and where does it begin and end? Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every airborne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative –much more when it

⁶⁴ BESANT, W., 'The Art of Fiction', dins de Besant, W. i James, H. *The Art of Fiction*, Boston, The Algonquin Press, 1884, p. 18.

happens to be that of a man of genius- it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations⁶⁵.

L'extensió de la cita de James pren sentit per la riquesa i la rellevància de les seves consideracions. D'una banda, James hi planteja una idea d'experiència múltiple. Aquest objecte és múltiple, però no informe; té una *miríada* de formes, però no li falta forma. Aquesta primera idea es relaciona, en la poètica de James, amb el problema del punt de vista. La miríada de formes de la realitat humanitat no pot capturar-se des d'un sol punt d'observació; en cal més d'un –de fet, ens caldrien tots els punts d'observació possibles-, ja no per proposar una reproducció fidel d'aquesta Humanitat sinó, en última instància, per plantejar la novel·la resultant com una representació sinecdòquica de la seva naturalesa polièdrica. L'art d'observar de Besant esdevé, en la poètica de James, l'art de detecció de totes les realitats que es regiren en una realitat. I, encara més: la presa de consciència que la fidelitat a l'objecte ha d'incorporar els condicionants de la percepció d'aquest objecte. James planteja també una idea d'experiència propera a la de 'formació' que proposava Wilhelm von Humboldt, això és, l'experiència hi apareix com a 'mode de percepció'⁶⁶. L'experiència, aquest tot de la vida espiritual i ètica, aquesta immensa teranyina suspena en la cambra de la consciència, impregna el tot de l'individu. Gràcies a això, James pot acabar

⁶⁵ JAMES, H., op. cit. pàg. 64

⁶⁶ 'Cuando en nuestra lengua decimos 'formación' nos referimos a algo más elevado y más interior, al modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter'. Citat per GADAMER, H. G. a *Verdad y método*, p. 39

descriuint l'experiència com l'espai d'una alquímia. És en contacte amb l'experiència que els gestos més mínims –aquestes partícules d'aire, aquestes 'pistes de vida' (*hints of life*)- esdevenen *sentit*. James no diu que el sentit se'n revela, sinó que el contacte amb l'experiència les converteix en 'revelacions', entenem, que d'un sentit. És en contacte amb l'experiència, doncs, que la vida apareix com a vida *amb sentit*; el treball de l'escriptor consistirà a elaborar textualment aquest contacte significant de tal manera que el lector pugui *re-produir* aquesta mateixa revelació. En aquest sentit, James participa de la concepció epifànica de l'experiència que hem analitzat anteriorment. Stevenson, en canvi, participarà de la controvèrsia des d'una idea negativa d'experiència, on el reialme de l'experiència s'oposa, per definició, al de l'art. La vida, escriu:

is monstrous, infinite, illogical, abrupt and poignant; a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing and emasculate. Life imposes by brute energy, like inarticulate thunder; art catches the ear, among the far louder noises of experience, like an air artificially made by a discreet musician... The novel, which is a work of art, exists, not by its resemblances to life, which are forced and material, as a shoe must still consist of leather, but by its immeasurable difference from life, which is designed and significant, and is both the method and the meaning of the work.⁶⁷

Amb la resposta d'Stevenson, la controvèrsia concreta la pregunta per les possibilitats del realisme en la novel·la cap a l'oposició entre la qualitat *informe* de l'experiència –Stevenson parla de 'vida'- i la naturalesa de *forma* de l'obra d'art. Entre una i altre s'obre l'abisme

⁶⁷ STEVENSON, L., 'A Humble Remonstrance', hivern de 1884, citat per Edel, op. Cit. p.

que, més endavant, prendrà forma d'ontològic i, per tant, d'insalvable. En una distinció fonamental per a la metafísica dels *Black Humorists*, però en un sentit ben diferent, Stevenson sosté que la vida i l'art tenen naturaleses oposades. Aquesta diferència sosté una estètica: segons Stevenson, l'art de la ficció –que l'escriptor escocès proposa d'anomenar 'art de la narrativa', recolzat en l'evidència que la poesia comparteix amb la prosa la seva naturalesa ficcional- no consisteix tant en construir històries *vertaderes* sinó en fer-les *típiques*, on aquesta 'tipicitat' es caracteritza per conduir els fets que alimenten un relat cap a una finalitat comuna⁶⁸. Aquesta finalitat comuna és, segons Stevenson, el tema de l'obra; Poe hi havia situat l' 'efecte' que el conte es proposa de produir. Sigui com sigui, l'imperatiu de la

⁶⁸ 'From all its chapters, from all its pages, from all its sentences, the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought; to this must every incident and character contribute; the style must have been pitched in unison with this; and if there is anywhere a word a word that looks another way, the book would be stronger, clearer, and (I had almost said) fuller without it'. Stevenson, op. cit. p. 2. Stevenson recorda, aquí, a les consideracions de Maupassant sobre l'art de la novel·la realista, tal com les exposa al pròleg de 1888 de *Pierre et Jean*. També Maupassant apunta a la incommensurabilitat de la vida i a la seva resistència característica a ser trasllada al llenguatge literari, que es caracteritza per oposar la forma i l'ordre al desordre de l'existència: 'La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précaution et de préparation, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer'. Maupassant posa en evidència que l'art literari no és un trasllat, sinó una traducció que es recolza en els principis de selecció i de motivació: l'efecte de realitat que es busca depèn de la capacitat de l'autor d'escatir entre esdeveniments essencials i prescindibles, entre allò necessari i allò accidental, i en l'habilitat que cal per disposar-los de manera conseqüent en la novel·la. Aquesta necessitat de seleccionar deixar fora de l'obra d'art tot allò que caigui sota el signe de la gratuïtat, cosa que vincula Maupassant i Stevenson amb l'exigència d'una absoluta motivació de tots els elements d'un poema –o d'un conte- que Edgar Allan Poe havia formulat, el 1846 en la seva *Philosophy of Composition*.

motivació com a criteri estètic participa i determina la noció mateixa d'una 'obra ben feta'. Aquesta noció recolza, com hem dit, tant en una separació ontològica entre natura i obra com en l'assumpció que l'objectiu d'una obra –reflectir la 'vida', en termes de James- passa per revelar els ordres que s'amaguen darrere del desordre aparent. Per això, l'obra treballa a partir de les connexions lògiques, causals, motivades entre elements que l'autor detecta i que treballa per evidenciar. Així, el sense-sentit aparent del món es revela com a realitat ordenada en l'obra de ficció.

La lectura que Umberto Eco proposa de l'*Ulysses* de Joyce prossegueix els termes aquest debat⁶⁹. El que interessa a Eco és, precisament, repassar la manera com el *Modernism* en general, i l'obra de Joyce en particular, i de manera paradigmàtica, qüestiona la comoditat de la distinció d'Stevenson. Eco proposa la noció de 'forma expressiva' per apuntar al canvi fonamental que Joyce duu a terme amb el seu *Ulysses*. Per 'forma expressiva' Eco designa aquella mena d'obra en la qual la forma mateixa expressa l'argument –la forma expressa el fons- sense judicar-lo de manera explícita. En la tradició anterior (Eco menciona Dante), el material experiencial s'organitza en una forma de la qual rep 'qualificació i judici' a un nivell semàntic i retòric (en el cas de Dante, no només trobem la designació d'un menyspreu sinó la organització d'aquest menyspreu en la figura retòrica de l'apòstrof). (p. 65). En l'*Ulysses*, en canvi, el judici explícit d'un discurs desapareix –acompanyat d'aquesta

⁶⁹ Eco, U.; *Las poéticas de Joyce*, Lumen, Barcelona, 1993.

‘desaparició elocutòria de l’autor’- i la forma esdevé la codificació d’aquest judici. la forma mateixa –imitada, parodiada, exhaurida- és ja la valoració del que representa. En el cas del capítol d’*Èol* que menciona Eco, la paràlisi i la disgregació del món dublinès (objecte de representació i de valoració crítica) es designa per mitjà del registre dels discursos buits i presumptuosos dels periodistes, sense que aquest registre estigui inclòs en un discurs *des del qual* s’explicita aquesta paràlisi. La forma mateixa és ja la *dramatització* del que representa. Per això, Eco pot parlar de l’*Ulysses* en termes d’una conversió del ‘significat’ (entès com a contingut) en ‘estructura significant’. Això posa °en evidència una segona sèrie, més profunda, de supòsits i, per tant, de conseqüències. El pas d’una ‘bella forma’ a una ‘forma expressiva’ és el signe del pas d’una visió unívoca del món a una de multívoca o, fins i tot, d’informe. Una visió unívoca es recolza en un conjunt de valors estables que legitimen la formulació d’un judici en termes del discurs. Una de multívoca, o d’informe, en canvi, impugna aquesta possibilitat. En paraules d’Eco:

cuando un material de experiencia nos asalta sin que poseamos ya sus marcos de interpretación, o cuando advertimos que los marcos de interpretación pueden ser otros, más abiertos, más dúctiles y posibilistas, aunque todavía no tengamos noción de ellos, entonces la experiencia debe mostrarse ella misma en la palabra, sin que la palabra (comprometida todavía con un esquematismo axiológico que, precisamente, se quiere poner en duda) pueda juzgarla⁷⁰

Per això, Eco acaba afirmant que, en la poètica de la forma expressiva, l’experiència no es designa, sinó que *s’ostenta*. A la lliure

⁷⁰ Eco, op. cit. p.66

expansió del *coupe en largueur* Joyce hi suma diversos ordres de tal manera que la realitat informe –que dóna a la novel·la la forma d'un exercici einstenià de física atòmica, relativisme- una estructura, una direcció, sense que aquesta direcció suposi la validació implícita dels ordres utilitzades. El que és crucial és que aquesta direcció s'obté gràcies a la utilització d'una sèrie de valors, de sistemes d'ordre, de pautes d'estructuració acceptats 'en el seu valor formal però negats en el seu valor substancial'⁷¹ Això resulta en una experiència de lectura particular, que passa per la renúncia a reflexionar sobre tots aquests ordres en termes de poètica i a la construcció d'un edifici teòric a partir de la novel·la. Llegir l'*Ulysses*, doncs, suposa una experiència de dissolució lectora. 'Ya no nos preguntamos si en el *Ulysses* existen personajes individuales y realidades singulares de consciencia; más bien se van perdiendo de vista, gradualmente, los términos de un planteamiento preestablecido y se olvidan las categorías habituales, porque quedamos atrapados por un torbellino de 'realidad' que se revela poco a poco en toda su plenitud de significados'⁷². El que caracteritza l'*Ulysses* i ens dóna la mesura de la seva importància històrica, és, precisament, que redefineix la noció mateixa d'una 'obra ben feta', en la mesura que l'obra de Joyce desfà la noció de món, i d'obra, sobre els quals es recolzen els diversos criteris de selecció – entre fets essencials i secundaris, per exemple- que motiven la poètica realista de la tradició flaubertiana i maupassantiana.

⁷¹ *Ibid.* p. 97.

⁷² *Ibid.* P. 101.

Eco pot defensar l'*Ulysses* com a 'obra ben feta' a partir del mateix desplaçament en la qüestió de la fidelitat que Ralph Freedman, al seu estudi del que anomena 'la novel·la lírica', apunta per a les obres de Virginia Woolf, d'André Gide i de Hermann Hesse. Ja no es tracta d'una qüestió de major o menor fidelitat a una realitat donada, sinó d'una noció qualitativament diferent del que *fidelitat* significa. Segons Freedman, el que distingeix el que anomena l' 'escriptura lírica' de la 'no-lírica' és una concepte d'objectivitat diferent⁷³, això és, en el cas de les obres que Freedman estudia, en una combinació d'home (observador) i món (realitat observada) sintetitzada en una 'forma objectiva'. A diferència de la novel·la no-lírica, que funda una noció d'objectivitat basada en un tall entre el subjecte de l'experiència i l'objecte experimentat, i que assoleix la seva objectivitat a partir d'una estructura dramàtica o narrativa, la novel·la lírica no es limita a imitar una acció, sinó que fon aquesta acció amb el subjecte que en fa experiència i, diu Freedman, la tradueix a una 'pauta d'imatges'. En aquest sentit, les obres del *Modernism* suposen una redefinició de les condicions sota les quals podem considerar una representació *objectiva*.

Aquesta mateixa problemàtica travessa la famosa polèmica que van mantenir Theodor Adorno i Gyorgy Lukács a finals dels anys cinquanta, arran de la publicació, el 1958, de *Wider den missverstandenen*

⁷³ FREEDMAN, R. *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, 1966. (*La novela lírica*, Seix Barral, Barcelona, p. 13).

*Realismus*⁷⁴, d'aquest últim. Segons Lukács, la legitimitat d'una obra, i de la seva proposta estètica, es mesura estrictament en relació a la seva capacitat de representar fidelment la realitat alienada de l'individu i, per tant, la relació de forces, interessos i violències que produeixen i caracteritzen aquesta mateixa realitat. Des d'aquest punt de vista, Lukács pot trobar en l'art d'avantguarda la mateixa hipertròfia de l'esperit -que 'extrema la cordialitat envers sí mateix i determina la realitat externa com una existència que no li convé'- que Hegel havia detectat en l'art romàntic. En la mesura que aquest art desequilibra la relació entre la dimensió espiritual i la material en favor d'un hipòstasi de la primera, l'art romàntic suposa, en última instància, la fi de l'art, que, a partir del seu moment romàntic, esdevindrà una altra cosa. La oposició entre un art clàssic i un de romàntic esdevé, doncs, en Lukács, la oposició entre un de realista i un d'avantguarda, alhora que fa quallar un criteri contingudista que renega de qualsevol expansió formal, entenent que, de la mateixa manera que amb l'art romàntic, l'art d'avantguarda és el producte d'una consciència alienada, això és, convençuda que és quelcom de qualitativament diferent que la matèria. Lukács fa recolzar aquesta pregunta per la legitimitat en la noció de 'fidelitat', la capacitat per a la qual de l'art no es posa en cap moment en dubte. La realitat, en literatura, pot 'reflectir-se' de manera immediata. Adorno, en canvi, sosté que aquest 'reflex' és la forma d'una nova ingenuïtat epistemològica. *Ingenuïtat*, perquè ignora la mediació que l'obra, en la

⁷⁴ Traduït al castellà com *El significado actual del realismo crítico*, Biblioteca Era, México D. F. , 1963.

seva condició de treball sobre la forma, imposa entre el lector i el món; *nova*, perquè, a diferència del món que ha vist néixer el gran realisme, l'esqueixament de la societat de la primera meitat del segle XX n'ha transformat el sentit i la capacitat crítica; seguir-ne defensant la vigència només pot fer-se per mitjà d'una confiança insostenible, això és, d'una falta imperdonable de lucidesa crítica.

Entesa la forma com a *forma significant*, l'obra orgànica no només suposa una negligència del que Adorno pensa com a 'progrés tècnic', sinó, també, un acte de complicitat perillosa amb la ideologia dominant, precisament perquè la organicitat d'aquesta obra, amb independència del que sostingui explícitament, segueix sostenint la il·lusió d'un món amb sentit, tancat, coherent. Per això, tota avantguarda impugna algun aspecte del que s'entén per 'bella forma': ben lluny de reflectir un desinterès per la dolorosa actualitat material, aquesta impugnació és la condició de tota resistència ideològica. 'Si la novel·la vol ser fidel a la seva herència realista i dir com és la realitat', escriu Adorno, 'haurà de prescindir d'aquell realisme que, en reproduir la façana, no fa altra cosa que ajudar-la en l'engany' (p. 64-65)⁷⁵. Això té a veure amb una concepció alternativa a la relació que

⁷⁵ En aquesta anàlisi, la del narrador, pel que fa a la complexitat i la importància de les connotacions que l'acompanyen, és una figura privilegiada. Construir un narrador ingenu –on 'ingenu' designaria tant el narrador omniscient de la novel·la realista balzaquiana-flaubertiana, com el narrador subjectiu que no problematitza les condicions de possibilitat de la seva coherència com, tampoc, la seva funció d'instància organitzadora de la realitat descrita– és ja un gest de complaença i complicitat ideològiques. 'Abans de tota afirmació ideològica, ja és ideològica la pretensió del narrador' escriu Adorno, '- com si el curs del món encara fos essencialment el de la individuació, com si l'individu amb els seus impulsos i sentiments pogués abastar el destí, com si el seu interior fos encara capaç d'alguna cosa de forma immediata' (Adorno, op. cit. p. 64).

l'art manté amb la realitat, que ja no és de 'reproducció' sinó de 'revelació'. A 'Lukács y el equívoco del realismo', Adorno escriu: 'El arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo *perspectivista*, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad'⁷⁶. L'art només pot ser pensat com a reflex a costa de negligir el treball –això és, la manipulació– artístic. Al seu torn, Adorno es resisteix a acceptar la premissa lukacsiana que és només l'art realista el que pot produir coneixement *verdader* sobre la realitat. Plantejar que el coneixement depèn d'una major o menor mediació és sostenir una distinció falsa, ja que 'el conocimiento es en el arte', escriu Adorno, 'todo él mediato estéticamente'⁷⁷. Si la mediació és constitutiva de la representació artística, la pregunta per la seva legitimitat epistemològica passa a dependre de la *mena de coneixement* que una o altra forma de mediació possibilita, no pas de la presència o l'absència, ingènues, d'una mediació. Aquí és on Adorno entén que el realisme, que reproduueix la mera superfície fenomènica de la realitat, cedeix tot el terreny a l'obra d'avantguarda.

L'obra d'avantguarda no descriu el resultat d'una construcció ideològica de la realitat, sinó que fa entrar en escena –i treballa,

La figura del narrador *sosté* una construcció del món que es troba al servei del manteniment de la ideologia dominant en la seva posició de dominació. En aquest sentit, l'anàlisi mencionada que proposa Marcuse de la 'cultura afirmativa' o 'caràcter afirmatiu de la cultura' detalla la manera com tota figura, tota casella d'un sistema classificatori determinat, *produeix* una o altra mena de món.

⁷⁶ ADORNO, TH. 'Lukács y el equívoco del realismo', dins de *Polémica sobre el realismo*, 1982, pàg. 61.

⁷⁷ *Ibid.* P. 55

violenta i qüestionen les categories mateixes que funden aquesta realitat. La lectura d'Adorno s'acosta aquí a la pregunta pels sistemes classificatoris que *produeixen* una realitat determinada que hem analitzat en Nietzsche, Durkheim, Marcuse i Foucault, per assenyalar algunes de les fites principals d'aquesta tradició crítica. Adorno s'hi inscriu per a fundar una legitimitat epistemològica, estètica i, en última instància, política per a un art acusat de desentès. Entesa d'acord amb els principis d'una estètica de la negativitat, l'obra d'avantguarda apareix com l'única expressió autèntica –legítima– de la societat actual, gràcies, i no malgrat, al seu moment antirrealista. És degut a aquest èmfasi en l'activitat *productora*, medidora, de l'artista, - és gràcies, en última instància, a la seva autonomia- que l'art pot revelar, ja no la superfície evident del que vivim com a realitat, sinó les seves estructures profundes, constitutives, i treballar, dins d'aquestes estructures, com un 'irritant que produeix una espècie de coneixement indirecte'⁷⁸. En aquest sentit, la oposició entre els dos teòrics no només pot pensar-se en relació a un horitzó de compromís polític (Bürger) sinó en el camp de la pregunta per la capacitat de la literatura d'expressar alguna veritat sobre l'objecte de la seva representació.

⁷⁸ SELDEN, R., *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 46.

El reflex i la mediació

Les posicions enfrontades de Lukács i Adorno dibuixen una disputa entre la noció de 'reflex' i la de 'mediació'. La noció de 'reflex', que sosté les definicions principals del realisme i del naturalisme literaris, pressuposa l'existència d'un objecte –el món– que, per mitjà d'una il·luminació determinada, projecta una imatge sobre una superfície –la pàgina escrita; després, la ment- *fideli*. Tal com ha estudiat meravellosament Jonathan Crary, l'estètica realista es basa –i perpetua– la cambra obscura com a metàfora epistemològica principal⁷⁹. Però, tal com mostra Crary mateix, el segle XIX dibuixa la història del desmantellament progressiu d'aquesta metafòrica en els termes mateixos de l'analogia que sustenta: primer, amb la descoberta de la binocularitat (en oposició a la monocularitat abstracta que havia fundat la perspectiva renaixentista); després, amb la presa de consciència, en contacte amb les descobertes dels fenòmens de persistència retiniana i les il·lusions òptiques, de la materialitat de l'ull i, en última instància, de la inclusió, en l'espai pictòric, de les condicions de producció d'aquest mateix espai. D'aquí que Wayne Booth, en la seva anàlisi de la demanda d'objectivitat als escriptors de ficció, acabi preguntant, a aquesta mateixa tradició epistemològica, i en comentari a una citació de Txèkhov, 'illuminate [the characters] according to what lights?'⁸⁰.

⁷⁹ CRARY, J. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusets, 1990 [*Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Madrid, Cendeac, 2008].

⁸⁰ BOOTH, W.; *The Rethoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, p. 69

La incorporació de l'ull, en la pintura de finals del segle XIX (i tal com es dóna de manera exemplar en Manet), en la imatge, i del punt de vista com a principi estructural de l'art de la ficció' indiquen la presa de consciència de la naturalesa *mediadora* de tot llenguatge artístic i el descrèdit progressiu de la teoria del 'reflex'. Raymond Williams planteja l'aparició de la teoria de la mediació artística com la necessitat de correcció d'una teoria materialista caduca dins del marc mateix del materialisme⁸¹. Si la teoria materialista que havia sostingut els principis estètics del realisme i el naturalisme proposava, com a horitzó, una descripció de 'la cosa tal com és', havia de veure's necessàriament obligada a concebre la base de manera estàtica, això és, com a objecte d'aquesta mateixa representació; d'acord amb la doctrina positivista, aquest objecte seria cognoscible segons els principis de la veritat científica. A partir d'aquí el treball artístic consistiria a assolir una representació invulnerable a tota distorsió ideològica –que, per principi, pertanyeria a la superestructura- i, per tant, a adequar-se més o menys al seu objecte, cosa que podria mesurar-se positivament, confrontant-la amb el saber obtingut prèviament sobre aquest objecte.

Les implicacions ideològiques d'aquesta teoria són evidents i extensíssimes; ens interessa assenyalar-ne dues: la que postula l'existència autònoma de l'objecte de la representació al marge de la productivitat del subjecte representador i la que situa el problema de la ideologia, concebuda com a distorsió (com a 'falsa consciència')

⁸¹ Seguim aquí les consideracions que desplega a *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009; p. 133 i ss.

enterament en l'àmbit en les produccions superestructurals. Aquests dos supòsits, que confereixen al primer realisme el sentit d'una resposta materialista a l'idealisme romàntic, arriben al segle XX com a signes del seu contrari, això és, com elements d'un pensament hegemònic. Com hem analitzat al capítol anterior en relació a Nietzsche i Durkheim, s'arriba a la consciència que la realitat és el producte d'uns sistemes classificatoris que tenen com a objecte la societat de la qual són producte i que es posen al servei de la perpetuació de l'ordre social. De fet, Marx inclou elements superestructurals en la base. En les seves consideracions sobre el fetixisme de la mercaderia, introdueix la noció de la distorsió ideològica *en la cosa mateixa*; com sostindrà Adorno més endavant, la mediació es troba en els objectes mateixos. Això té conseqüències fonamentals pel que fa l'estatut del reflex en un programa de crítica ideològica, que cau en el descrèdit. Si es vol saber alguna cosa de la realitat social existent, cal refer els supòsits que validen una forma determinada de representació. De la mateixa manera, i en virtut de la interpenetració de tots els elements d'aquest sistema, un element qualsevol d'una estètica determinada es torna sospitós de sostenir un edifici cosmovisional determinat. D'aquí, que Adorno acusi el realisme ingenu de complicitat amb la ideologia burgesa dominant⁸². L'art és, abans que cap altra cosa, *forma*. Aquest 'impuls formal' suposa la refutació de la seva immediatesa, vinculada, en la teoria estètica d'Adorno, al refús de l'empíria:

⁸² ADORNO, Th. W. 'El lloc del narrador en la novel·la contemporània', *Notes de literatura*, Barcelona, Columna, 2001; pàg. 64.

La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato. Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual éstas llegan a ser obras de arte, equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas. La forma es mediación en tanto que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles. Desde este punto de vista, la elogiada ingenuidad de las obras de arte resulta ser hostil al arte. Lo que en ellas aparece intuitiva e ingenuamente, su constitución como algo coherente, íntegro y que se ofrece inmediatamente, se debe a que están mediadas.⁸³

En aquest sentit, que Adorno trüi la figura del narrador per parlar d'aquest objecte incommensurable –almenys, en l'extensió d'una conferència radiofònica- com és 'la novel·la contemporània', posa en evidència que és una instància crucial per al sosteniment o el desmuntatge d'una determinada ideologia estètica.

Narrar –tal i com s'entén la funció del narrador en la tradició del realisme clàssic- suposa, en virtut de les seves implicacions, un engany ideològic: 'Narrar una cosa significa: tenir alguna cosa a dir que sigui *especial i singular*. I justament això és el que el món administrat, l'estandardització i la repetició del 'sempre igual' impedeixen'. L'existència fracturada, disharmònica, *ha de tenir* conseqüències en les formes a partir de les quals s'organitza una representació d'aquesta existència. Mantenir intacta la instància del narrador suposa seguir narrant 'com si el curs del món encara fos essencialment el de la individuació, com si l'individu amb els seus impulsos i sentiments pogués abastar el destí, com si el seu interior fos encara capaç d'alguna cosa de forma immediata'. En el narrador

⁸³ ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, pàgs, 194-195.

s'hi disputa una o altra concepció del subjecte⁸⁴. Per això, Adorno pot afirmar que 'abans de tota afirmació ideològica, ja és ideològica la pretensió del narrador'⁸⁵. Williams coincideix amb Adorno quan avisa que:

la consecuencia más perjudicial de cualquier teoría del arte considerado como reflejo es que, a través de su persuasiva metáfora física (en la que hay un reflejo cuando, según las propiedades físicas de la luz, un objeto o movimiento entra en relación con una superficie reflejante el espejo y, luego, la mente), tiene éxito en su propósito de suprimir el verdadero trabajo sobre el material- en un sentido definitivo, sobre el proceso social material- que constituye la producción de cualquier trabajo artístico.⁸⁶

Aquí és on la teoria de la mediació pot satisfer, des de la teoria materialista, les insuficiències del reflex. L'aportació decisiva de l'Escola de Frankfurt, segons Williams, és la d'aquest sentit positiu de la idea de la mediació. A diferència de les accepcions negatives, que la pensen com un element distorsionador (sigui entès psicoanalíticament, com a repressió o sublimació, o en termes d'ideologia, això és, com la 'falsa consciència' marxista) que s'afegeix a la base, la teoria de la mediació la planteja com una condició mateixa de l'existència social material. Com hem vist abans amb

⁸⁴ Vid. MARCUSE, op. cit. Una de les instàncies crucials de la concepció afirmativa de la cultura, segons Marcuse, és la noció d'un subjecte escindit entre els reialmes oposats del treball material i del treball espiritual, caracteritzat per la localització de la 'identitat' d'aquest subjecte en una de les extensions d'aquesta escissió primera –l'ànima, que pertany al reialme d'allò espiritual- i on es mesura l'harmonia, la identitat, la plena coincidència del jo amb sí mateix al preu de negligir la seva existència material. La no-contradicció es fa, doncs, a costa de la complicitat amb una ideologia que està al servei, precisament, de sotmetre el subjecte a interessos que no li són propis i, per tant, negar la constitució plena de l'individu com a subjecte.

⁸⁵ ADORNO, Th. 'El lloc del narrador en la novel·la contemporània', op. cit. p. 64.

⁸⁶ WILLIAMS, R.; op. cit. p. 135.

Adorno, i seguint a Marx, la mediació es troba inscrita en l'objecte en la mesura que se'ns dóna com a objecte de l'experiència. En aquest sentit, la mediació fa evident, i irrenunciable, la dimensió activa, productiva, de la consciència artística. La mediació impugna la legitimitat –epistemològica, crítica- de la teoria del reflex. Però, tal com apunta Williams, aquesta teoria només suposa una millora significativa emmarcada en una noció profundament dialèctica de l'objecte de representació. En aquest punt és on ens interessa –i on ens cal- aturar-nos un moment en alguns aspectes de la teoria estètica adorniana.

Algunes consideracions sobre l'estètica de la negativitat de Theodor Adorno

La experiencia de lo no idéntico en el arte expresa una relación de aproximación, una distancia insuperable que disminuye hasta convertirse en una proximidad sumamente cercana.

Th. Adorno, *Teoría estética*

En els dos usos possibles de la metàfora de la *mediació* hi ha en joc la productivitat o la inoperància de la teoria estètica que sosté. Com observa Williams, la *mediació* implícita l'existència de dues dimensions de la realitat separades, entre les quals, alguna cosa –l'art, la cultura, l'obra- duu a terme el procés mediador. En aquest àmbit d'aplicació, observa Williams, la mediació no sembla ser massa més que una

versió del reflex⁸⁷. Ara bé, la radicalitat del canvi que suposa la noció de la mediació es fa palpable del moment que el llenguatge i la significació –la superestructura- es pensen com indissolubles del procés material social i que, per tant, la idea mateixa d’una realitat – d’un objecte del coneixement- que s’oposa a un subjecte del coneixement i que demana d’una instància medidora entre l’un i l’altre es dissol. La mediació subjectiva es troba ja inscrita en la constitució de l’objecte com a objecte del coneixement.

Tota pregunta per la representació legítima, doncs, haurà de fer-se càrrec de la pregunta per la constitució de la realitat en tant que realitat cognoscible. Aquí és on alguns aspectes de la *Teoria estètica* d’Adorno ens permeten precisar la importància de la polèmica mencionada en relació a les pràctiques d’escriptura que eclosionen a partir de finals dels anys cinquanta. L’estètica adorniana es basa en un principi fonamental: que el que diferencia allò estètic d’allò no estètic és la negativitat del primer. L’autonomia de l’obra d’art, que Adorno considera irrevocable depèn justament d’aquesta determinació negativa⁸⁸:

El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es. Lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto respecto a su contenido; esto ya satisfaría la exigencia de una estética materialista-dialéctica. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de

⁸⁷ *Ibid.* P. 137.

⁸⁸ MENKE, Ch. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997, p. 23.

movimiento es su propia ley formal. El arte sólo es en relación con su otro; el arte es litigio con su otro⁸⁹.

L'obra d'art⁹⁰ es caracteritza, per tant, per ser la negació del món de l'esperit instrumental –aquest ‘altre’ que Adorno associa amb el regne de l'empíria. Això té a veure amb la definició del que, segons Adorno, és l'objecte propi de la representació artística, que ja no és la realitat, sinó allò que, en el real, apunta cap al seu ‘més enllà’; ja no la natura, sinó la *bellesa natural*⁹¹. Per ‘bellesa natural’ Adorno no designa la bellesa de l'ordre natural de les coses. No es tracta d'una qualitat present en la natura, sinó, més aviat, designa tot allò que se sostreu al principi d'identitat i, per tant, cau fora de tota representació. Aquest ‘enfora’ pertany a l'àmbit del ‘no-idèntic’⁹² i és allò que experimentem com a bellesa natural: no pas el que s'hi dona en la seva facticitat, sinó ‘ese plus que aparece sobre lo que existe de modo literal en el lugar’⁹³. De la mateixa manera, la bellesa artística es caracteritza per fer aparèixer allò que cau més enllà de la dominació del concepte. Per això, Zamora pot sostenir que ‘el arte auténtico busca, a través de la racionalidad y por medio de ella, presentar la desfiguración de la naturaleza llevada a cabo por la dominación y, al mismo tiempo,

⁸⁹ Adorno, *Teoría Estética*, p. 11-12.

⁹⁰ Adorno es refereix sempre a l'obra d'art ‘moderna’.

⁹¹ WELLMER, A.; *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993; p. 20.

⁹² Una de les precaucions fonamentals d'Adorno consisteix a subsumir el no-idèntic sota una figura d'identitat. Adorno insisteix en la negativitat del no-idèntic, és a dir, en la seva no-identitat respecte de sí mateix.

⁹³ ADORNO, TH.; *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992, p. 111

anticipar una realidad que ya no estuviese desfigurada'⁹⁴. És el moment utòpic de l'obra d'art.

Segons Adorno, l'obra d'art detecta, en aquest *bell natural*, el signe d'una realitat inexistent; aquesta 'realitat inexistent' és la figura d'una Naturalesa reconciliada, això és, alliberada de l'escissió entre subjecte i objecte. El *bell natural* apareix com una síntesi sense coerció de tot allò que el món, pensat sota el fetitxe de la identitat, ha expulsat de sí per tal de constituir-se com a objecte. En la mesura que l'obra d'art imita aquest bell natural, es torna imatge d'una Natura redimida i d'una Humanitat reconciliada⁹⁵. Aquest moment utòpic ha d'entendre's en relació a la crítica al concepte il·lustrat que organitzen Adorno i Horkheimer a la seva *Dialèctica de la Il·lustració*. Segons els pensadors alemanys, el concepte il·lustrat és la clau de volta d'una triple dominació: de la natura, del tot social, *en el* subjecte. Aquesta dominació parteix de la relació que mantenen la racionalitat i el principi d'identitat, essent el segon la condició de possibilitat de la primera. La raó il·lustrada, instrument al servei de la dominació de la natura, s'autodefineix a partir del *primat* d'allò idèntic; la seva història, per tant, ha consistit en el desplegament –la inscripció violenta– d'aquest principi en tots els seus àmbits d'actuació. La natura, com a objecte del coneixement i la dominació de la raó il·lustrada, *esdevé* natura a partir d'aquesta coacció identitària que es fa al preu

⁹⁴ ZAMORA, J.A. op. cit. p. 218

⁹⁵ WELLMER, op. cit. p. 20.

d'excloure la multiplicitat, el *no-idèntic*, fora de l'objecte en tant que objecte del coneixement⁹⁶.

Aquesta primera coacció es desplega conjuntament amb una de segona, que s'opera sobre l'individu en el seu procés de constitució com a tal. De la mateixa manera que unitat de la Natura és condició imposada per a la seva dominació, la identitat del subjecte és condició necessària per a la seva constitució com a dominador, al preu d'esdevenir, alhora, i radicalment, dominat. En relació a aquest procés, Zamora parla de 'vuelco cosificador'⁹⁷ per descriure la manera com, segons Adorno i Horkheimer, els termes pels quals es fixa la identitat del subjecte són, alhora, els termes de la seva frustració:

El dominio del ser humano sobre sí mismo, que da fundamento a su yo, es siempre virtualmente la destrucción del sujeto a quien debe servir, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra cosa que la sustancia viva, de la que únicamente deberían ser función los logros de la autoconservación, en realidad justo aquello que debe ser conservado⁹⁸.

Ens trobem, aquí, en plena dialèctica il·lustrada: els termes pels quals es vol assolir un objectiu –l'autoconservació de l'individu– resulten en el seu contrari –l'anihilació del que hi ha d'individu en

⁹⁶ ADORNO, TH. I HORKHEIMER, M.; *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1994; p. 56: 'Los seres humanos se distancian de la naturaleza por medio del pensamiento para colocarla frente a sí de tal modo que sea posible dominarla. El concepto es el instrumento ideal que se ajusta a cada cosa en el sitio en que se la puede agarrar, igual que el objeto, el instrumento material que se mantiene idéntico en las diferentes situaciones y de esa manera separar el mundo –en cuanto aquello que es caótico, polimorfo y disparate de lo conocido, uno e idéntico'.

⁹⁷ Vid. ZAMORA, op. cit. p. 187 i ss.

⁹⁸ ADORNO I HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit. p. 73

l'individu, això és, aquesta 'substància viva' de què parlen Adorno i Horkheimer-.

L'afany de dominació de la raó il·lustrada, doncs, desplegat sota el signe del principi d'identitat, ha resultat en dominació de sí mateix, fonamentada en aquesta escissió primera entre subjecte i natura (objecte). És aquesta escissió la que apareix com a figura de reconciliació en el *bell natural*. Ara bé, paradoxalment, el moment utòpic de l'art és possible, només, a partir de la resistència que l'art oposa a la reconciliació. Aquesta resistència és, segons Adorno, fundacional. Com hem dit abans, aquest refús de l'empíria – l'explicitació de la naturalesa *mediada* de l'art- és condició de l'autonomia artística; ara bé, aquesta autonomia es posa en perill en el que Adorno anomena 'l'inevitable moment afirmatiu' de l'art. Aquest moment afirmatiu apareix *en virtut* del refús de l'art a l'esperit instrumental; la seva condició negativa expressa mimèticament un estat de la realitat. La postulació de l'absoluta llibertat de l'art i la reivindicació de la seva capacitat de produir mons autònoms resulta en la reafirmació recomfortant de la realitat empírica que, presumptament, rebutja. Dit d'una altra manera, l'art conquereix la seva pròpia autonomia contraposant-se a un món que aquesta mateixa contraposició afirma. 'Les obres', escriu Adorno, 'surten del món empíric i produeixen un món amb una essència pròpia, que es contraposa a l'empíric, *com si aquest món també existís*'⁹⁹. Aquest és, segons Adorno, el moment de ceguera de l'autonomia artística, que fa

⁹⁹ Adorno, *Teoria estètica*, op. cit. p. 11. Les cursives són nostres.

que l'art es trobi instal·lat en una situació paradoxal: amb el refús de l'empíria que en constitueix l'autonomia, l'obra d'art afirma la positivitat d'aquesta empíria i, per tant, retorna l'art a allò que rebutja, això és, l'exposa al doble perill d'esdevenir un 'consol dominical' o de caure en el formalisme de la doctrina de l'art per l'art¹⁰⁰.

L'art es proposa de satisfer, en canvi un propòsit paradoxal: el de fer parlar allò que hi ha de mut, d'indicible, en la natura¹⁰¹. Paradoxal, diem, no només per la impossibilitat manifesta d'aquest propòsit, sinó perquè, a més, l'art només aconsegueix satisfer aquest propòsit en la mesura que fracassa. Aquesta paradoxa aparent pren sentit del moment que Adorno caracteritza l'experiència estètica com una experiència negativa, on aquesta negativitat, es revela com la clau del sentit de l'art. L'art, en la mesura que és representació de la bellesa natural, treballa per preservar la no-identitat del no-idèntic de la natura. Una de les manifestacions d'aquesta negativitat és la resistència que l'art oposa a la idea d'una experiència estètica entesa positivament en termes de 'plaer estètic'¹⁰². Tal com exposa a la seva *Teoria estètica*, l'estètica de la tradició kantiana i hegeliana instal·len l'obra en una lògica cosificadora en la qual l'obra d'art es concep com

¹⁰⁰ 'Los clichés sobre el destello de reconciliación que el arte esparce sobre la realidad son repugnantes no sólo porque parodian el concepto enfático de arte en sentido burgués e incluyen al arte en el grupo de los consuelos dominicales, sino también porque remueven la herida misma del arte'. *Ibid.* p. 11.

¹⁰¹ "Cuanto más perfecta es la obra de arte, tanto más se caen de ellas las intenciones. La naturaleza, que de manera mediada es el contenido de verdad del arte, constituye inmediatamente su contrario. Si el lenguaje de la naturaleza es mudo, el arte intenta hacer hablar a lo mudo", *Ibid.* p. 110.

¹⁰² Si el arte es percibido de una manera estrictamente estètica', escriu Adorno, 'no es percibido de una manera estèticamente correcta'. *Teoría estètica*, p. 16.

un objecte complet i acabat a l'espera de produir una experiència determinada en un subjecte puntual. Per contra, la necessitat d'un procés de comprensió esdevé la línia de demarcació que separa l'art de tot allò que no és art¹⁰³. Tal com observa Robert Caner, l'obra d'art es revela com a objecte hermenèutic en la mesura que impugna la seva condició d'objecte clausurat, estable. 'La existencia de una obra', escriu Caner, 'no se consuma hasta el momento en el cual el sujeto se entrega a ella y participa del juego que ella propone: el acontecer de una verdad que está siempre pendiente de conclusión'¹⁰⁴. És només en el procés d'interpretació on el subjecte pot prendre consciència del moviment que ha esdevingut obra per tal de capturar-ne la veritat que s'hi organitza. És precisament aquesta obertura – aquesta extensió- de l'obra cap al procés interpretatiu el que justifica, tal com observa Caner, l'existència d'una reflexió estètica. Ara bé, en altres passatges de la *Teoria estètica*, Adorno desplega una resistència respecte la concepció de l'obra d'art com a objecte hermenèutic. 'La estética', escriu Adorno, no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual, lo que habría que

¹⁰³ 'Las obras, sobre todo las de mayor dignidad, esperan a ser interpretadas. Que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte', *TE*, p. 174. L'obra d'art, per tant, es manifesta en la detecció, per part de qui l'observa, de la presència d'alguna cosa que ha de ser interpretada. Respecte d'això, Robert Caner observa que 'La relación pertinente con las verdaderas obras de arte es una relación hermenéutica que saca a la luz el sentido o la verdad que se articula y expresa a través de la construcción estética'. CANER, R. 'El sentido del texto y el absurdo de la historia. Adorno y la hermenéutica'. *Vid.* CANER, R. 'Interior sense mobles. A l'entorn d'una possible hermenéutica en Adorno', *Enrahonar*, 28, 1997; pàgs. 13-21.

¹⁰⁴ CANER, *Ibid.*

entender es su incomprendibilidad¹⁰⁵. A diferència de la tradició hermenèutica moderna, que situa al centre dels seus interessos els processos de comprensió de l'obra, Adorno situa les condicions d'impossibilitat de la comprensió mateixa com l'objecte central de l'activitat interpretativa. Aquest desplaçament apareix, a més, com el signe d'un 'ara' radicalment contemporani, cosa que situa el canvi en l'objecte de la reflexió en un horitzó de ruptura històrica. L'obra no ha de concebre's tant com a objecte hermenèutic, com, més aviat, un 'enigma' (*Rätsel*). Seguint encara amb l'anàlisi de Caner, la noció de l'enigma, en Adorno, parteix del sentit evident –la condició enigmàtica de l'obra es caracteritza perquè apunta a un sentit o una veritat oculta a la qual podem accedir si disposem de la clau interpretativa adequada- per incloure una dimensió radicalment metaconceptual: segons Adorno, el que és vertaderament enigmàtic de l'enigma és la impossibilitat de de saber si, efectivament, es tracta d'un enigma¹⁰⁶. Aquest segon caràcter enigmàtic de l'enigma exigeix la incorporació, en tota pregunta pel sentit d'una obra, la reflexió sobre les condicions de possibilitat del sentit mateix. ¿No és aquesta, precisament, la línia d'indecidibilitat per la qual transita l'escriptura metaficcional postmoderna? ¿No es caracteritza aquesta escriptura per la incorporació, en la seva pròpia pràctica de producció de sentit, la reformulació crítica dels principis que sostenen –de manera especialment fràgil- la possibilitat mateixa del sentit?

¹⁰⁵ *Teoría estética*, pàg. 161. Per a una anàlisi dels desplaçaments conceptuals –respecte la tradició hermenèutica moderna- d'aquest fragment, *vid.* CANER, R., *op. cit.* p. 4.

¹⁰⁶ CANER, *ibid.* pàg. 5

Menke situa la reivindicació de la literalitat de la paraula d'Adorno en aquesta resistència de l'obra a la resolució ingènua, completa, del procés de comprensió que resulta en l'aparició no dialèctica del sentit ocult¹⁰⁷. Tal com la formula en les seves *Reflexions sobre Kafka*, aquesta reivindicació de la literalitat de la lletra funciona com una resistència a acceptar la subsumpció d'aquesta lletra al sentit simbòlic que se'n desprèn, en virtut de la seva coherència. La literalitat de la lletra és el signe d'una experiència estètica negativa, que no totalitza els elements d'un obra i els fa desembocar en un sentit, sinó que s'autoimposa com el límit de tota interpretació. Fer experiència estètica d'un obra suposa captar-la en la seva literalitat¹⁰⁸. La lletra que Adorno reivindica es vincula a la tendència fonamental de l'obra d'art moderna de frustrar tots els assajos de remissió d'aquesta obra a un sentit totalitzador, cosa que caracteritza una activitat de comprensió que no es faci càrrec del caràcter radicalment enigmàtic de l'obra. El sentit últim, extrem, de la mediació en l'estètica adorniana pren, finalment, la forma d'una autoimpugnació. La lletra, instal·lada entre l'obra i l'empíria i entre l'obra i el seu sentit, ja no es pot pensar només com l'instrument d'una ruptura fundacional ni com la

¹⁰⁷ Respecte d'això, Caner observa que 'la completa resolució del enigma supondria escamotear el momento esencial de negatividad: la resistencia al sentido propia del enigma no es gratuita, no es mero juego, sino que corresponde objetivamente a la irracionalidad del todo social a la que se opone la obra de arte'. CANER, *Ibid.* P. 5. Torna a aparèixer aquí el moment mimètic inevitable de l'obra: aquesta 'correspondència objectiva' que expressa, en la pròpia resistència al sentit de l'obra, el sense-sentit del tot social.

¹⁰⁸ Menke apunta a la revisió que aquesta reivindicació de la literalitat de la lletra suposa de les jerarquies metafísiques que havien definit tradicionalment les relacions entre esperit i lletra i que es troben al centre de l'hermenèutica tradicional. En Adorno, tal com ho formula Menke, 'La letra no queda absorbida por el espíritu, sino que se conserva *contra* él'. MENKE, op. cit. p. 39.

condició de possibilitat d'una activitat interpretativa capaç de desvetllar el sentit ocult de l'objecte hermenèutic; és, més aviat, l'instrument de la negativitat de l'experiència estètica. Així, com diu Menke, aquesta experiència, lluny de ser la resolució del text en sentit, esdevé l'escena d'una 'interminable negació de tota comprensió'.¹⁰⁹

La qüestió del *Romance*

La novel·la metaficcional postmoderna es caracteritza per una exploració conscient i exhaustiva de la naturalesa *mediada* de l'obra literària. L'emergència del *Romance* en els debats estètics que, ja des de Henry James, caracteritzen la reflexió sobre la novel·la és un dels eixos principals al voltant del qual s'articulen els primers moments d'aquesta exploració. En un article publicat el 1954, *Fenimore Cooper and the Economic Age*, Marius Bewly explica la 'complexitat del sentiment' que Allen Tate havia proposat com a pròpia de la novel·la nord-americana en la forma d'una 'tensió', una contradicció entre forces irreconciliables que es troba en l'obra de Cooper, Hawthorne i Henry James. A diferència de l'uropeu, l'americà es caracteritzaria per assajar equilibris més o menys inestables entre parells irreductibles –Europa i Amèrica, entre tradició i progrés, entre passat i futur, entre liberalisme i reacció, entre economies agressivament adquisitives i el que Chase anomena 'riqueses benevolents'¹¹⁰. Aquest

¹⁰⁹ MENKE, op. Cit. p. 45.

¹¹⁰ CHASE, R. *The American Novel and its Tradition*, New York, Doubleday Book, 1957; pàg. 6. Chase proposa alguns factors determinants d'aquestes contradiccions: en primer lloc, la solitud característica de l'home americà, reforçada, segurament, per la fortuna de les doctrines puritanes i, tal com

sistema d'oposicions constituiria el nucli de l'experiència americana i, segons Bewly, la tensió que produeix la complexitat del sentiment de Tate resulta de la voluntat de suturar-la en favor d'una unitat absent¹¹¹. Bewly subratlla el fracàs d'aquest assaig en la mateixa mesura que el presenta com una necessitat. En un sentit similar al que Lukács havia exposat el 1920 a *La teoria de la novel·la*. Segons Lukács, la consciència del fracàs de l'empresa no fa que l'escriptor s'estigui d'emprendre-la. Ara bé, a diferència de Bewly, Lukács situa aquesta tensió com la figura estructural de la novel·la moderna, no pas com l'origen d'un afany sintètic. És el fracàs d'aquest afany, precisament, el que la novel·la moderna *dramatitza*. Producte d'una societat en la qual els déus només compareixen en la seva retirada i en què la totalitat ja no és donada sinó *conquerida*, la novel·la ja no pot sostenir la possibilitat efectiva de conèixer el tot del món –un tot des del qual restituir un sentit per a la contingència obtusa- de manera ingènua. Enlloc d'afirmar la validesa d'aquest tot, per tant, la novel·la en dramatitzarà l'aspiració fracassada; per a fer-ho, li caldrà incloure una consciència irònica que apunti doblement al fracàs necessari de l'empresa i la impossibilitat de desistir-ne. Aquest és un dels sentits principals del que Lukács designa com a 'autocorrecció de la

observa Tocqueville, per les institucions democràtiques tal com evolucionen al llarg del XVIII i del XIX. En segon lloc, la qualitat maniquea del Puritanisme de Nova Anglaterra que ha tingut efectes tan poderosos sobre Hawthorne i Melville principalment, a través dels quals entren profundament en la consciència nacional nord-americana. Finalment, Chase apunta al dualisme inherent de la formació cultural de l'escriptor nord-americà, que pertany, alhora, al Nou Món i al Vell Món.

¹¹¹ BEWLY, M., 'Fenimore Cooper and the Economic Age', *American Literature*, 26: 2, 1954, pàgs. 166-195.

fragilitat'. En aquest espai insostenible, habita la novel·la moderna. D'aquí, que Richard Chase, en resposta a la lectura de Bewly, sostingui que la figura característica de la novel·la nord-americana no sigui pas l'afirmació d'una o altra forma d'unitat sinó l'acceptació productiva de certes *desunions radicals*.

En la mesura que aquestes desunions són més properes a la veritat de l'experiència americana que no pas una forma qualsevol de síntesi harmònica, Chase pot proposar el *Romance* com la forma literària més apropiada per a narrar-la. La seva afirmació no és nova. El 1835, William Gilmore Simms ja l'havia reivindicat com a versió moderna de l'èpica i n'havia ofert una descripció de ressonàncies aristotèliques. Segons Simms, el *Romance* és el substitut de l'antiga èpica en un sentit que recorda a la descripció que fa Hegel de la novel·la com la moderna epopeia burgesa¹¹². A diferència de la novel·la, el *Romance* prioritza l'acció per sobre del caràcter i desplega una sèrie rígidament encadenada d'esdeveniments en un lapse breu de temps; demana la mateixa unitat d'acció i harmonia entre les parts que l'èpica i satisfà la seva necessitat d'aventura en els dominis del salvatge i del meravellós, cosa que li és possible en la mesura que no es limita a allò que és probable ni tampoc al que és conegut, sinó que apel·la al que és possible:

(...) placing a human agent in hitherto untried situations, it exercises its ingenuity in extricating him from them, while describing his feelings and his fortunes in the process.¹¹³

¹¹² Simms, citat per CHASE, op. cit. pàg. 16.

¹¹³ *Ibid.* p. 16.

Hereu de l'*exemplum* medieval, el *Romance* es deslliga de les concessions a la versemblança que ofeguen la novel·la realista. Reduïts a una bidimensionalitat abstracta –i propícia a l'escriptura al·legòrica–, els personatges no es relacionen tan complexament ni entre ells mateixos ni amb el seu passat. Les seves emocions s'hi recompten des del que s'hi pot trobar de simbòlic. La classe social no és ni un problema ni un interès del *Romance*. El temperament, així, esdevé quelcom d'ideal, arribant, en alguns casos, a ser mera funció d'una trama 'altament acolorida'. Hi abunden els esdeveniments sorprenents, que ja no tenen una motivació realista sinó, més aviat ideològica. La plausibilitat, per tant, no n'és el criteri determinant. Sense haver-hi de coincidir necessàriament, el *Romance* obre un espai privilegiat per al retorn de l'escriptura al·legòrica en una societat desencantada. 'Being less committed to the immediate rendition of reality than the novel', escriu Chase, 'the *Romance* will more freely veer toward myth in allegorical and symbolistic forms'¹¹⁴. Aquesta tendència cap a certes formes d'estructuració narrativa que la pulsio realista havia treballat per invisibilitzar serà el que, segons Raymond Olderman, caracteritzarà la novel·la dels anys cinquanta i persistirà, incorporant-hi noves oposicions –principalment, la que distingeix la ficció del fet– en la dels seixanta.

Aquest menor compromís cap al recompte fidel de la realitat és el que, segons Henry James, caracteritza el *Romance*. Al pròleg que escriu per a l'edició Novaiorquesa de les seves obres, James explica aquesta

¹¹⁴ CHASE, op. cit. pàg. 13.

mena de compromís a partir de la imatge del ‘globus de l’experiència’ (*balloon of experience*), que es troba amarrat a la terra per una corda de ‘notable longitud’. Agafats a aquesta corda, diu James, els lectors ens bressolem en la barca de la imaginació, però sense perdre mai de vista el referent de la terra. ‘From the moment that cable is cut, escriu James, ‘we are at large and unrelated: we only swing apart from the globe –though remaining as exhilarated, naturally, as we like, especially when all goes well¹¹⁵. Precisament aquest és el punt de partida de l’art del *Romance*. Aquest art consisteix a ‘tallar insidiosament el cable’ (*insidiously to cut the cable*) que ens aferra al sòl de la realitat sense que ens n’assabentem. Prescindir de l’amorra permet al *Romance* desplegar el que James concep com a ‘dimensió romàntica’ de l’escriptura d’autors com Walter Scott, Émile Zola i Honoré de Balzac. Per ‘romàntica’, però, James no es refereix a una dimensió ‘llunyana o estranya’, sinó una de *desconeguda*. L’escriptura romàntica representa tot allò que se’ns nega al coneixement directe, és a dir, ‘las cosas que solo pueden llegarnos a través del bello rodeo y el bello subterfugio a nuestro pensamiento y deseo¹¹⁶.

Precisament perquè s’hi oposa, el *Romance* permet una comprensió més profunda de la naturalesa d’aquest ‘art de la ficció’ que es caracteritza, segons James, per mantenir una relació particular amb l’experiència. ‘Experience, as I see it’, escriu James, ‘is our apprehension and our measure of what happens to us as social

¹¹⁵ JAMES, H. ‘Preface to the New York Edition of ‘The American’, *Literary Criticism* (vol. 2), New York, Library of America, 1984, pàg. 1064.

¹¹⁶ *Ibid.*

creatures'¹¹⁷. Tractar un tema, doncs, consisteix a 'exhibir relacions', siguin les que el personatge manté amb la resta de personatges, amb la seva classe social (i amb la seva consciència d'allò en què consisteix aquesta classe) o amb el seu propi passat. El *Romance*, en canvi, no s'aproxima a l'individu com a criatura social sinó com a arquetip; pensa l'home en termes d'Herói, de Malvat, de Víctima o d'Executor. Això té a veure, segons James, amb el fet que el *romancer* treballa amb un univers menys cohesionat, menys vinculat a aquesta xarxa de relacions, que el del novel·lista. Aquesta falta de *trama* de l'univers del *Romance* resulta en una forma particular d'experiència que, segons James, caracteritza el *Romance*:

The only *general* attribute of projected romance that I can see, the only one that fits all its cases, is the fact of the kind of experience with which it deals –experience liberated, so to speak; experience disengaged, disembroiled, disencumbered, exempt from the conditions that we usually know to attach to it and, if we wish so to put the matter, drag upon it, and operating in a medium which relieves it, in a particular interest, of the inconvenience of *related*, a measurable state, a state subject to all our vulgar communities¹¹⁸.

A aquesta experiència desunida s'hi oposa la necessitat d'una pauta configurativa capaç de presentar aquesta realitat desproveïda de forma com a realitat amb sentit. A diferència del realisme de tradició balzaquiana, que entendreà que la complicació progressiva de la realitat no suposa una impugnació ontològica del seu sentit sinó que, senzillament, demana d'algú –l'escriptor cronista- que sigui capaç de

¹¹⁷ JAMES, H., 'Preface to the New York Edition of 'The Princess Cassamassima', op. cit. p. 1091.

¹¹⁸ JAMES, op. cit. p. 1064.

percebre'l i de fer-lo evident als altres, la pràctica novel·lística dels anys cinquanta –i, paradigmàticament, la dels seixanta- plantejarà aquest sentit sempre en termes de *constructe* subjectiu i no pas d'*evidència* objectiva. És el subjecte qui, per mitjà de la seva activitat interpretativa, produirà la realitat com a *realitat significant*. Ho farà, a més, a partir d'uns models culturals determinats que passaran a ser l'objecte, al seu torn, i precisament per això, d'una interrogació crítica. Per a l'escriptor dels anys cinquanta, fill del que Nadel anomena la *Containment Culture*, ja no es tracta tant de qüestionar la veracitat (o la fidelitat) de la visió com d'explorar les condicions de possibilitat d'aquesta mirada, els seus condicionants materials i la xarxa implícita d'interessos que la fa possible. En virtut de la seva naturalesa de subterfugi, i de la voluntat d'explicitar aquesta naturalesa per mitjà de diversos recursos retòrics, l'escriptura del *Romance*, paradoxalment, oferirà una major legitimitat ideològica que no pas la de la novel·la entesa en la seva concepció realista.

El mite com a marc de l'experiència

No sembla causal que el mite reaparegui com a paradigma d'escriptura ni que, alhora, se'l *privilegiï* com a paradigma de lectura. A partir de 1950, el pensament sobre el mite impregna la pràctica crítica dels crítics nord-americans propers al *New Criticism*. René Wellek observa un canvi que una nova generació de crítics, el representant més important dels quals potser sigui el canadenc Northrop Frye, en la relació que estableixen entre la literatura i el mite. Allà on Eliot i els

New Critics el concebien com un gir temàtic o estructural, aquesta nova generació crítica no parlen tant en termes d'influència o de retroalimentació (essent el mite un 'repertori' al qual la poesia o la literatura anirien a buscar motius i temes i a explorar universos semàntics i connotatius) sinó en termes d'*equivalència*. Potser el cas de Richard Chase sigui el més significatiu en aquest sentit. Alliberat de la perspectiva contingudista, el mite apareix com un paradigma de lectura, que transforma l'activitat interpretativa en un exercici d'al·legorització contínua que va, segons Wellek, de la lletra del text a la recerca del mite que l'estructura. Les reticències que Wellek demostra respecte aquesta tendència interpretativa semblen retirar-se davant la magnitud de l'obra de Frye. Segons Wellek, l'obra de Frye recupera la mitocrítica per a la teoria literària¹¹⁹ i, fins i tot, s'avança a la concepció estructuralista de l'obra, en la mesura que concep la literatura, 'ja no com un comentari sobre la vida i la realitat, sinó com al reunió de vida i realitat en un sistema de relacions verbals'. En aquesta frontissa estructural es fa evident que la recuperació del mite com a categoria crítica és indissoluble de l'emergència de l'antropologia moderna. Wimsatt i Brooks apunten a la influència que té la descoberta, per part de crítics i escriptors, que el mite es troba a l'origen de totes les cultures. Això té unes conseqüències fonamentals, que podem començar a resseguir en la proposta crítica de Frye.

¹¹⁹ WELLEK, R., p. 437.

Segons Frye, la descoberta de la similitud en la manera com el somni i la poesia treballen suposa la possibilitat de convertir definitivament la crítica literària en ciència. Frye detecta, en l'obra, dos ordres de causalitats. D'una banda, l'externa, que pensaria el poeta com a causa *eficient* del poema, però insuficient per a l'anàlisi del sentit d'aquest poema. De l'altra, en la mesura que un poema pren una forma determinada, aquesta forma imposa –s'inscriu– en un segon règim casual. Segons Frye¹²⁰, la causa *formal* és l'arquetip. D'acord amb Jung, de qui Frye n'obté la definició, l'arquetip s'entén com una 'imatge primordial', això és, part constitutiva d'un inconscient col·lectiu que es pensa com el residu psíquic d'experiències innumerables i, per tant, com la pauta de resposta heretada de la raça¹²¹. L'anterioritat lògica d'aquesta pauta resulta en una concepció de la història literària, com un moviment que avança, des d'allò més primitiu, fins a una realitat contemporània sensiblement –i objectiva– més elaborada. Des d'aquest punt de vista, es pot concebre la literatura com una complicació d'un grup de fórmules relativament senzill, detectables i estudiades en una cultura primitiva. 'In the light of this possibility', observen Wimsatt i Brooks, 'the search for archetypes becomes a kind of 'literary anthropology, concerned with the way that literature is informed by pre-literary categories such as ritual, myth and folk tale'. Aquesta 'antropologia literària' pren sentit, en última instància, si el mite es pensa tant com

¹²⁰ FRYE, 'The Archetypes of Literature', a *The Critical Tradition*, David H. Richter (comp.), Nova York, St. Martin's Press; p. 678.

¹²¹ WIMSATT I BROOKS, *op. cit.* p. 709

una gramàtica literària com, més extensament, com el marc de l'experiència que el subjecte fa de sí i dels seus passat i present històrics.

Mite i història: dos paradigmes

Al llarg dels anys cinquanta, el mite s'imposa progressivament com un dels paradigmes principals per a l'organització de l'experiència històrica. Des del mite, els escriptors del *Modernism* plantegen una exploració crítica al paradigma que s'hi oposa: el del metarrelat –el que R. W. Collingwood anomena *història apocalíptica*– que concep l'esdevenir històric com una aproximació progressiva cap a un *tèlos* que, un cop assolit, la cancel·la i, en la mesura que la cancel·la, en fa evident el sentit. Tant en un cas com en l'altre, la història pren la forma d'una totalització que permet dotar de sentit el present històric a partir d'una doble articulació prospectiva i retrospectiva¹²². Aquesta necessitat de vincular el present a una ficció d'origen, cosmogònica, i a una de final, escatològica, prové, segons Ruldoph Bultmann, de la secularització de la història cristiana¹²³. Si bé l'Apocalipsi imposa un final a la història humana, la constant posposició del seu adveniment –de la *parousía*– alimenta l'interès de l'església per la seva pròpia història. Aquest interès desenvolupa la qüestió de la concordança entre Gènesi i Apocalipsi a partir de la

¹²² Vid. KOSELLECK, R., *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, Trotta, Madrid, 2007.

¹²³ BULTMANN, R.; *History and Eschatology. The Presence of Eternity*, Nova York, Harper & Row, 1957.

fixació d'una nova cronologia cristiana que fixa el naixement de Crist com a punt zero del seu eix temporal de coordenades, cosa que divideix la història en dos moments que prenen forma de vector hermenèutic. El temps anterior a Crist passa a entendre's com la preparació per a la seva aparició (i, amb ell, la de l'Església) i el desplegament històric posterior a la seva mort esdevindrà la història d'una pedagogia espiritual. Ara bé, tal com observa Bultmann, si bé la mirada apocalíptica concep la històrica com una unitat, aquesta unitat no és encara la d'un desenvolupament històric. El sentit, per a la història cristiana, és el producte de la divina providència. No serà fins a la seva secularització que aquest sentit passarà a ser, d'imminent, a *immanent*¹²⁴.

Aquest pas es duu a terme en relació al que Koselleck planteja com a interiorització de la crisi. Entesa doblement com a judici i resolució, la *crisi* pren un primer sentit de 'determinació de la llei que ha d'aplicar-se en un cas concret', això és, la crisi es presenta com un acte de judici i, per extensió, com un *tribunal*. A partir de l'aliança amb la divinitat, el sentit forense de *crisi*, que s'adopta plenament en la traducció dels Setanta de l'Antic Testament i el Nou Testament, planteja la idea de *judici* ja no com a gestor i ordenador de la comunitat cívica sinó com a *tribunal del món*. El judici, per tant, passa a incloure una promesa de salvació. L'acte crític, en el seu sentit etimològic fort, es planteja com l'agent de la revelació de la vertadera

¹²⁴ KERMODE, F.; *The Sense of and Ending*, Oxford University Press, 1966 [*El sentido de un final*, Gedisa ed. Barcelona, 2000, pàg. 33. Per a una explicació detallada d'aquest procés de secularització, vid. BULTMANN, op. cit. pàgs. 59 a 73, i LOWITH, K., *Meaning in history*, 1949.

justícia, una justícia que, de moment, es troba amagada, però que es percep com a imminent. Segons Koselleck, és amb Sant Joan que aquest judici extern i històricament posposat s'interioritza, anticipat en la certesa de la mena de gràcia que garanteix l'accés a la vida eterna. En aquesta tensió que anuncia que Judici de Déu *ja és aquí*, però, al seu torn, encara no ha arribat, es dissenya un horitzó d'expectativa que qualifica teològicament el temps històric. Per al creient, en la mesura que la seva vida s'organitza en funció d'aquest Judici *ja present* de Déu, tot present històric ha estat sotmès al Judici i, per tant, individualment, ja s'ha guanyat l'eternitat. El Judici Final, doncs, satisfà una visió del temps històric, hi encaixa, i ratifica una transformació que, de fet, *ja s'ha donat* en el creient. Des d'aquest punt de vista, Koselleck pot afirmar que el concepte de crisi ha esdevingut la determinació processual bàsica del temps històric¹²⁵. O, fent servir l'expressió de Schiller que és a l'origen de l'exègesi de Koselleck, la història Universal és el Judici Final.

A les lliçons dictades el 1965 al Bryn Mawr College i recollides l'any següent a *The Sense of and Ending*, Frank Kermode reprèn aquesta idea de la crisi com a figura estructuradora de l'experiència moderna del present històric, però la pensa, a partir de la definició que en fa Joaquim de Fiore al segle XIII, en termes de *transició*. Segons Kermode, la transició joaquinista vindria a designar el període que no pertany ni al Final en sí mateix, ni tampoc al temps que el precedeix, sinó a un moment d'extensió variable entre l'inici del final i la seva

¹²⁵ Vid. Koselleck, pàgs. 241 i ss.

consumació definitiva. Aquesta noció d'una era de transició *dominada per un final* és el que s'ha incorporat a la consciència del subjecte i el que n'ha modificat l'actitud davant dels sistemes històrics. Des d'aquest punt de vista, el present es converteix en una etapa de transició que alimenta, paradoxalment la sensació d'estar vivint en un moment decisiu –crític– del temps. Aquesta ja és la versió *secular* del Judici Final. En aquest sentit, la transició joaquinista, és l'antecessora de la crisi moderna. Ara bé, aquesta noció d'un present orientat cap a un final que no arriba coexisteix amb la crisi de la idea mateixa de final que acompanya la desfeta lyotardiana dels metarrelats. Afirmar que vivim en un estat de perpètua transició suposa l'elevació d'aquest període intersticial a la categoria d'"edat" o de *saeculum*. És la secularització contemporània del 'mite de la transició' joaquinista. 'And so', escriu Kermode, 'changed by our special pressures, subdued by our skepticism, the paradigms of apocalypse continue to lie under our ways of making sense of the world'¹²⁶.

De manera relativament previsible, Kermode proposa la Bíblia com el model narratiu d'aquest paradigma apocalíptic, que subsisteix en la nostra experiència quotidiana sota la necessitat d'una concordança aristotèlica entre principi, final i medi.

Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born, the also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concoerds with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End the imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations¹²⁷.

¹²⁶ KERMODE, op. cit. pàg. 28

¹²⁷ *Ibid.* pàg. 7

En aquest sentit, el paradigma apocalíptic esdevé un principi estructurador fonamental de tota forma de relat: històric, novel·lesc o autobiogràfic. És la figura consumada de l'activitat configurativa que, segons Ricoeur, es pot pensar com una victòria de la *intentio* sobre la *distentio*, això és, de la dotació de forma sobre un material informe.

Del model temporal a l'espacial

El *Modernism* es caracteritza, entre tantes altres coses, per posar en crisi aquest paradigma apocalíptic com a model privilegiat d'experiència temporal. Segons Koselleck, la Modernitat es pot pensar com el producte del canvi d'un model espacial per un de temporal, on el model espacial pressuposa la simultaneïtat no conflictiva de present i de passat i la impugnació del privilegi del que és més recent o el que ha de venir, i on el model temporal suposa l'aparició d'un sentit històric que trenca aquesta simultaneïtat i privilegia un present projectat cap un horitzó futur. La Modernitat, per tant, dependria d'una pèrdua de fe en la continuïtat no problemàtica i no discreta entre present, passat i futur. La diacronització de les relacions que l'art manté amb el seu passat és el pas necessari per a la seva conversió en progrés artístic. Només hi cal introduir la noció de l'evolució artística com a autosuperació dialèctica de la forma per tal d'arribar al que Koselleck anomena *el mite del progrés*. A les seves lliçons d'estètica, Hegel radicalitza aquesta concepció *progressiva* de l'art fins al punt de plantejar que la finalitat de l'art no és cap altra que la de conèixer-ne la naturalesa. A l'hivern de

1827, Hegel sostindrà que l'art 'com a ciència' és més important en els nostres temps que no pas en el moment en què es planteja com a productor d'una experiència estètica i conclou que la finalitat de l'art ja no és la de produir 'novament art', sinó la de 'conèixer científicament *allò que és l'art*'¹²⁸.

És precisament aquesta concepció progressiva el que, en el seu afany de puresa¹²⁹, acabarà invertint aquesta substitució de models fundadora de la Modernitat. Si, com hem vist amb anterioritat, segons el relat que Greenberg construeix per a l'art pictòric, aquest afany el condueix a la 'planitud' com a màxima expressió de la seva ontologia, aquest mateix afany farà que la novel·la reclami per a sí la mateixa complexitat lingüística –i, sobretot, la mateixa *motivació*– de la poesia. La 'obsessió per l'estil' que Roland Barthes detecta en Flaubert posa en evidència la naturalesa poètica d'aquesta nova autoexigència¹³⁰. Aquesta motivació radical de tots els seus elements resultarà en una sèrie d'obres que demanen una aprehensió per part del lector del text com a tot signic, això és, de la presa de consciència del tot de la composició literària –inclosa la voluntat d'imposar aquesta consciència com a condició de la producció del seu sentit– com a punt de partida per a la seva interpretació. Entès com a *objecte textual*, la obra literària *modernista* radicalitza l'impuls efràstic per

¹²⁸ HEGEL, F., citat per Danto, op. cit. pàg. 61.

¹²⁹ Per a la relació entre modernitat i puresa, *Vid.* SEDLMAYR, H., 'El afán de pureza' a *La revolución en el arte moderno*, Barcelona, Acantilado, 2008; GREENBERG, C., 'Modernist painting', 'Modernism with a vengeance' i 'Post Painterly Abstraction', a *Collected Essays and Criticism I*, University of Chicago Press, 2013 i DANTO, A., *Después del fin del arte*, Madrid, Paidós, 1999, pàgs. 97 a 121.

¹³⁰ BARTHES, R. *Flaubert y la frase*, dins de *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1996

plantejar-se no com a imitació d'un referent real sinó com a realitat mateixa¹³¹. 'La verdadera manera de representar la realidad', escriu Steiner, 'es no representarla en absoluto, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas'¹³². La reflexivitat del llenguatge és, doncs, un dels elements principals per a la reivindicació de l'estatut del text com a objecte total capaç de parlar de la realitat en la mesura que es postula com a fragment d'aquesta realitat.

El *Modernism* treballa en direcció a una forma espacial en detriment d'una de temporal. Segons Joseph Frank, T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust i James Joyce es caracteritzen per la construcció d'una obra que s'ha d'aprehendre com un desplegament espacial en un

¹³¹ Vid. KRIEGER, M.; *Ekhprasis: The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, 1992, p. 1-28. Entesa estrictament, l'ècrasi designa l'intent d'imitar amb paraules un objecte de les arts plàstiques, principalment la pintura o l'escultura. Un segon sentit més ampli permet considerar-la com tot equivalent buscat *en paraules* d'una imatge visual qualsevol, és a dir, qualsevol ús del llenguatge que vulgui funcionar com un substitut del signe natural. Aquesta *naturalització* del signe artístic és la base per a la consideració semiòtica del tot de l'obra en la seva autopostulació com a equivalent a l'objecte pictòric, cosa que en demana ja no una lectura seqüencial del elements que componen el text sinó una capaç de simultanejar-los. Joseph Frank insisteix en les conseqüències que aquesta radicalització de l'impuls ecràstic té en el procés de lectura de les obres del *Modernism*: 'Aesthetic form in modern poetry, then, is based on a space-logic that demands a complete reorientation in the reader's attitude toward language. Since the primary reference of any word-group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive. The meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time (...) modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity', a FRANK, J.; *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, Indiana University Press, 1963, p. 13.

¹³² STEINER, W.; 'La analogia entre la pintura y la literatura', dins de *Literatura y pintura*, Arco libros, Madrid, 2000.

moment del temps, més que no com una seqüència¹³³. La definició d'imatge' de Pound com allò que es presenta com un 'complex emocional i intel·lectual en un instant del temps' és paradigmàtica d'aquesta nova concepció. A *The Metaphysical Poets* (1950), T.S. Eliot planteja una forma d'experiència que demana una reformulació de la pràctica poètica. Segons Eliot, l'individu corrent (*ordinary man*) 'falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes'.¹³⁴ Aquesta formació de 'noves totalitats' suposa la transformació d'un agregat mecànic en la unitat orgànica del poema¹³⁵. La composició de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915) o *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot treballa per impossibilitar una lectura que busqui el sentit del poema en el seu desplegament lineal. *Prufrock* descriu diversos aspectes del dilema emocional d'Alfred Prufrock aturant el desenvolupament d'aquest dilema en favor de la inclusió de totes les perspectives en un sol instant. El text d'Eliot, per tant, demana una lectura que, en primer lloc, juxtaposi els elements que es descriuen en una obra determinada i, després, en construeixi una percepció simultània. L'element de *visualitat* present en la noció d'epifania' tal com la planteja Joyce a *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) redunda en aquest voluntat eliotana d'assolir un efecte de

¹³³ FRANK, J. op. cit. p. 9.

¹³⁴ ELIOT, T.S.; 'The Metaphysical Poets', *Selected Essays*, Narcourt, Brace, New York; p. 247.

¹³⁵ Vid. BAKHTIN, M., 'Respuesta a la pregunta de Novy Mir', *Estética de la creación verbal*, op. cit. pàg. 346-354.

simultaneïtat. La poètica de la *forma expressiva* de què parla Eco planteja la narració com a *imatge* ‘reveladora de tota una situació’, això és, com a una *epifania*¹³⁶.

El que hi ha en joc en aquesta especialització del text és la superació (impossible) de la naturalesa seqüencial del llenguatge¹³⁷. Aquest esforç d’espacialització del que és, per definició, seqüencial, pren la forma d’una segona oposició: la que s’estableix entre el moviment (verbal) i la immobilitat (visual). Tot intent per part de la seqüència verbal d’aturar-se en una figura es veu acompanyat, sosté Krieger, d’una tendència a alliberar-se d’aquesta immobilitat en la dimensió temporal. Malgrat els esforços de l’escriptor modern, la naturalesa arbitrària i temporal del llenguatge és, en última instància, insuperable, irreductible a la naturalitat i la simultaneïtat del signe visual. Segons Krieger, el llenguatge reté una ‘consciència de la incapacitat’ de les paraules de reunir-se en un instant, cosa que sí permet una imatge, un traç, una taca de color, precisament per la naturalesa *mediada* del llenguatge. D’acord amb Krieger, aquesta

¹³⁶ Eco, op. cit. pàg. 67.

¹³⁷ En aquesta afirmació de la naturalesa seqüencial del llenguatge hi ressonen els postulats que Lessing formula en relació al *Laocoont* (1766) on el crític neoclàssic organitza una reflexió sobre l’art mimètic i les diferències entre pintura i poesia i apunta precisament a aquesta distinció, entre la successivitat del llenguatge i la simultaneïtat de la imatge, en relació a la qual Lessing prova d’establir les diferències en els *modes* d’imitació de totes dues disciplines. Frye fa servir la distinció de Lessing per a proposar una definició de literatura experimental que sembla pensada a partir de les obres de Joyce i Eliot, entre d’altres: ‘Literature seems to be intermediate between music and painting: its words form rhythms which approach a musical sequence of sounds at one of its boundaries, and form patterns which approach the hieroglyphic or pictorial image at the other, The attempts to get as near to these boundaries as possible form the main body of what is called experimental writing’ (p. 682).

incapacitat és el que ha de destacar-se, precisament perquè respon al fet que la paraula ‘no té espai’¹³⁸.

Aquesta tendència –en última instància, fracassada- per part del llenguatge poètic de combatre la pròpia naturalesa temporal es vincula a l’estructura malencònica de l’epistemologia modernista. Al seu torn, treballa per construir un espai atemporal en el continu històric. La poètica del *coupe en largueur* que, segons Eco, caracteritza l’*Ulysses* de Joyce, posa en evidència que la relació que el present de l’obra estableix amb el seu passat ja no és diacrònica sinó sincrònica. Precisament perquè, com hem dit, l’escriptura de Joyce treballa per capturar una experiència que ja no recolza en una visió unívoca del món, es veu obligada a fer, de la forma de l’obra, afirmació i judici. Aquesta forma expressiva demana, al seu torn, la substitució de la trama (el que Eco anomena ‘poètica de la intriga’), que imposa un paradigma lineal, un fil lògic, en la seqüència de fets, per la del *coupe en largueur*, que suposa l’eliminació del principi jeràrquic, extensió de la motivació com a criteri compositiu, i, per tant, la incorporació d’allò inessencial com a centre de l’acció. ‘Con Joyce’, escriu Eco, ‘tenemos la adopción de pleno derecho de todas las estupideces de la vida cotidiana como materia narrativa’¹³⁹. Aquesta desjerarquització posa en evidència la qualitat magmàtica (aquí la metàfora volcànica no és casual: *vid.* Tarde, *La opinión y la multitud*, etc.) de l’experiència. Ja hem comentat la necessitat d’articular aquest magmatisme amb una sèrie estratificada de pautes històriques d’organització; entre elles, la

¹³⁸ KRIEGER, op. cit. p.

¹³⁹ *Ibid.* p. 69.

del mite. El que ens interessa ara és la simultaneïtat d'una i altra. En cadascun dels moments d'aquest setze de juny de 1904 hi ressonen dialògicament tota la xarxa d'ordres tradicionals de correspondències simetries, d'eixos cartersians, de plantilles i quadrícules (...) d'esquemes generals subjacents al discurs i sostenir-lo en una jerarquia d'arguments i una possibilitat de correspondències'¹⁴⁰. *Summa* al revés, tot en l'*Ulysses* es correspon a un o altre element d'un model epistemològic. D'això en resulta una concepció profundament dialògica de la paraula.

En la mesura que l'escriptura joyceana s'aproxima a la paraula com a *enunciat* en el sentit bakhtinià, desfà, des de l'èmfasi en la memòria estratificada de la paraula, la concepció positivista –i, fins a cert punt, intuïtiva– de la relació entre diacronia i sincronia. La història –com a esdevenir diacrònic– apareix ara com el producte del desplegament lògic del que hi ha contingut dialògicament en la paraula. Segons Kristeva, 'la diacronia es transforma en sincronia' i, en relació a aquesta transformació, es modifica la idea mateixa de la història com a *historia lineal*, que ara resulta una abstracció¹⁴¹. És a partir d'aquest nus sincrònic que es construirà el relat històric. Producte de la disposició cronològica del que es dóna a la consciència com a simultani, la història apareix com aquella articulació narrativa que prova de capturar el sentit d'aquest conglomerat sincrònic. En tant que articulació narrativa, per tant, la història caurà sota el domini de

¹⁴⁰ ECO, op. cit. pàg. 81.

¹⁴¹ KRISTEVA, J.; 'La palabra, el dialogo, la novela', dins de *Semiòtica*, vol. 1, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981; pàg. 188.

les ciències del relat i de la construcció figurativa. La seva relació amb la veritat passarà a ser concebuda en termes de *producció*. La història esdevindrà escriptura de la història¹⁴².

La temporalitat atemporal del mite

En aquest context, el mite no només apareix com a pauta estructuradora d'una experiència informe, sinó, també, com a postulació d'una mena de temporalitat que se sostreu al model teleològic de la història. A la introducció de *El mite de l'etern retorn*, Mircea Eliade reconeix que el sentit profund de l'obra és el de funcionar com a introducció a una filosofia de la història¹⁴³. Eliot estructura *The Waste Land* a partir del mite del *Holy Greil*; entre tantes altres pautes, Joyce incorpora la *Odissea* homèrica i el cicle estacional com a models d'una temporalitat repetitiva, cíclica, que compareix en el seu *etern retornar*¹⁴⁴. Tal com observen Allen Tate i Joseph Frank a partir del primer, aquesta juxtaposició de present i de passat característica de l'espacialització de la novel·la modernista *deshistoritza* la història:

What has occurred, at least so far as literature is concerned, may be described as the transformation of the historical imagination into myth –an imagination for which historical time does not exist, and which sees the actions and events of a particular time only as the bodying forth of eternal prototypes¹⁴⁵.

¹⁴² Vid. DE CERTEAU, M. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁴³ ELIADE, M. *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza editorial, 2011.

¹⁴⁴ Vid. ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*.

¹⁴⁵ FRANK, J., *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington i Londres, Indiana University Press, 1963, p. 60

Aquesta abolició del temps en l'obra d'Eliot i de Joyce apareix, al seu torn, sota el signe de la nostàlgia. L'experiència de la finitud històrica, d'una singularitat que ja no es percep com la màxima expressió de la concepció liberal de l'individu sinó com el signe de la desfeta d'una visió compartida del món, que ja no es pensa en termes de comunitat sinó d'associació virulenta i que fa que aquesta singularitat ja no pugui aspirar a un sentit que la transcendeixi¹⁴⁶. En el marc d'aquesta recerca, la naturalesa cíclica del mite pren una importància crucial. A la 'Obertura' que Lévi-Strauss escriu per al primer volum de *Mitologiques*, presenta el mite –i la música– com a màquines simbòliques d'abolició del temps¹⁴⁷. El temps mític s'estructura a partir de seqüències que es repeteixen en diversos períodes de temps (el cicle solar, el cicle lunar i el cicle estacional estructuraren l'experiència temporal que es conceptualitza com a dia, mes i any respectivament). Aquesta naturalesa cíclica reapareix en la concepció viquiana de la història¹⁴⁸ que refan Oswald Spengler i Arnold J. Toynbee. La influència del pensament de Vico en el marc cosmovisional que ens ocupa és fonamental. La *Scienza Nuova* de Vico neutralitzava la idea d'una consumació escatològica de la història en favor d'una concepció cíclica de l'esdevenir. Aquesta concepció descriu el progrés històric com un desplegament en tres cicles –l'edat dels déus i de la barbàrie, a la qual seguirà l'edat heroica de les constitucions aristocràtiques, representada pel període

¹⁴⁶ TAYLOR, CH. *La ética de la autenticidad*, Paidós Ibérica, 1994.

¹⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, CL. *Les mythologiques 1: Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

¹⁴⁸ Vid. BULTMANN, R., *History and Eschatology*, op. cit. pàgs. 79-86, i BERLIN, I., *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*, Madrid, Cátedra, 2000.

Homèric de Grècia, i per l'Europa medieval, a la qual, finalment, succeiria l'edat clàssica, en la raó s'imposa sobre la imaginació, la prosa sobre la poesia, entre tantes altres concrecions possibles-. Aquest últim cicle desemboca en l'esgotament i la decadència i recau en la barbàrie, que s'imposa com un nou cicle. Aquest retorn (*ricorso*) definiria, segons Vico, la 'història natural de la humanitat'¹⁴⁹. A *La decadència d'Occident*, Spengler planteja l'esdevenir històric també en una forma cíclica, oposada a la noció lineal del progrés. Segons Spengler, la història és una seqüència de civilitzacions que presenten un caràcter propi i que constitueixen unitats tancades en elles mateixes. El model successiu d'Spengler, doncs, es presenta com una impugnació de la idea de la continuïtat històrica. Enteses les diverses civilitzacions en un sentit monàdic (Collingwood), la continuïtat és poca cosa més que una il·lusió, darrere de la qual només hi roman la seqüencialitat, desplegada sobre l'esdevenir lineal del temps. En el cas d'Spengler, el caràcter cíclic de la història recolza en una analogia natural. Com observa Bultmann, segons Spengler, les civilitzacions són com plantes que creixen, floreixen, es podreixen i moren. Per tant, de la mateixa manera que és absurd preguntar-se pel sentit en la vida natural, tampoc és pertinent la pregunta pel sentit en la història¹⁵⁰.

Aquesta naturalesa cíclica de la història respon a una concepció ontològica que fa dependre la realitat d'un objecte o d'un acte del fet que repeteix o participa d'un *arquetip*. Segons Eliade, això té dues

¹⁴⁹ BULTMANN, op. cit. p. 79.

¹⁵⁰ BULTMANN, op. cit. p. 85.

conseqüències principals: en primer lloc, que planteja una ontologia del subjecte, fàcilment agermanable amb la platònica, en la qual l'individu només es reconeix com a real quan deixa de ser ell mateix i imita o reproduïx els gestos d'un altre; en segon lloc, que inscriu aquest individu en l'instant mític del començament¹⁵¹. Cada vegada que l'individu primitiu repeteix un gest exemplar, suspèn el temps profà, escatològic, i es transporta a l'època mítica en què es va produir el model. D'aquesta manera, el ritual reintrodueix en la vida de l'home primitiu una forma alternativa d'experiència temporal, vinculada a la possibilitat de regeneració, que s'oposa a la insignificància del temps profà, irreversible i, per tant, subjecte a l'entropia i la degradació.

‘La humanidad arcaica’, escriu Eliade, ‘se defendía como podía de todo lo que la historia comportaba de *nuevo* y de *irreversible*’, cosa que planteja la pregunta pel que es percep com a agressió. Eliade insisteix en la irreversibilitat de la història perquè, entén, aquesta irreversibilitat imposa un paradigma lineal que no permet cap possibilitat de regeneració –o, en el vocabulari cristià, de redempció¹⁵². Al capdavall, no es tracta només de la pugna ontològica que permet arribar a un moment d'existència plena, de *realitat*, sinó de fer la vida suportable¹⁵³. En aquest sentit, els rituals regeneratius

¹⁵¹ *Ibid.* p. 38

¹⁵² ELIADE, op. cit. p. 50

¹⁵³ Aquesta necessitat de ‘fer la vida suportable’ explica també el desplaçament d'aquesta abolició del temps a un espai ahistòric o posthistòric: ‘Como ya no puede ignorar o abolir periódicamente la historia, el hebreo la soporta *con la esperanza de que cesará definitivamente* en un momento más o menos lejano. La irreversibilidad de los acontecimientos históricos y del tiempo es compensada

arcaics consisteixen en la repetició d'un gest arquetípic i, per tant, treballen en favor de l'abolició d'un temps percebut enterament com a destructiu. Aquesta reticència arcaica cap a un temps destructiu reapareixerà el segle XX sota la forma d'una crisi del progrés¹⁵⁴. La filosofia de la història de Jakob Burkhardt serà, en aquest sentit, decisiva. A diferència de la confiança il·lustrada en la perfectibilitat de l'home, i en la seva capacitat de definir el curs de la història, Burkhardt va rebutjar totes les constants històriques tret d'una. Segons Burkhardt, l'únic punt de partida per a la història, i l'únic objecte possible, és l'home en tant que home que actua i que pateix. D'aquesta manera, Burkhardt abandona la idea d'una història uniforme i, amb ella, la possibilitat de subsumir la multiplicitats d'accions i de diferències en un principi raonable. Si hi ha repeticions, és tan sols perquè l'home és sempre el mateix, no pas perquè hi hagi un principi estructurador que s'imposi al camp d'actuacions possibles. Ara bé, amb això, es desfà la possibilitat de mantenir la fe en el progrés moral de l'individu. A aquesta confiança Burkhardt hi oposa la idea que l'home, en el seu despertar a la consciència, ja és el que és. En aquest sentit, vincular el desplegament històric a l'horitzó de perfectibilitat de l'individu no només és incorrecte, sinó insensat, perquè s'imposa com un vel ideològic que impossibilita la

por la limitación de la historia en el tiempo. En el horizonte espiritual mesiánico, la resistencia a la historia aparece como más firme que en el horizonte tradicional de los arquetipos y de las repeticiones (...) en la concepción mesiánica la historia debe ser soportada porque tiene una función escatológica, pero solo puede ser soportada porque se sabe que algún día *cesará*', ELIADE, op. cit. pàg. 103.

¹⁵⁴ LE GOFF, J.; *Pensar la historia*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 227-237.

comprensió de la naturalesa de l'esdevenir històric. D'aquesta manera, la filosofia de la història de Burkhardt, s'emmarca en el camp de preguntes que apareix amb la pèrdua de fe en la raó que comença a travessar el XIX i que esclata, com hem dit, amb la crisi del progrés del XX.

Continuïtats i fractures: el mite sota sospita

Tal com Bernard Benstock posa de manifest en una de les poques atencions acadèmiques dedicades a la primera novel·la de Gaddis¹⁵⁵, *The Recognitions* dialoga amb l'*Ulysses* de Joyce en una diversitat de sentits, que van des de la repetició del gent fundador (allà on *Ulysses* reescriu la *Odissea*, *The Recognitions* reescriu les *Clementine Recognitions*, un 'romanç teològic' en el qual Clement busca la revelació d'un sentit definitiu a partir del qual pugui fundar una acció plena) creuant-lo amb el mite de Faust, fins a l'ús de diversos paral·lels mítics que, en certes ocasions, serveixen per a caracteritzar personatges (com és el cas, per exemple, d'Agnes Deigh, que rep del nom d'Agnus Dei). La manera com el mite apareix a l'obra de Gaddis impedeix una lectura que es limiti a desxifrar, a descodificar, equivalències; si convoca paral·lelismes mítics, ho fa 'per a poder-los invertir, per a deixar-los

¹⁵⁵ La inusitada desatenció crítica que ha rebut l'obra de Gaddis ha estat motiu de sorpresa de tots els crítics que s'hi han dedicat, sigui de manera central o tangencial. El 1962, Jack Green publica 'Fire the Bastards', on revisa cinquanta-cinc crítiques i ressenyes de *The Recognitions* i posa en evidència que molts dels crítics ni tan sols van acabar el llibre i que, en general, s'havia imposat una deriva negativa que resultava en la utilització sistemàtica de clixés pejoratius. Vid. GREEN, J., *Fire the Bastards*, Dalkey Archive Press, 1992.

inacabats'¹⁵⁶, impugnant la possibilitat de formular una figura d'ordre unificador en relació a la qual l'obra prengui un sentit. A diferència de Joyce i d'Eliot, Gaddis, doncs, no recorre al mite per a sostenir una figura última d'unitat; tampoc confia en una idea de l'Art com a arximate. Més aviat, treballa per a *descentrar* aquesta estructura en un sentit que duu diversos comentaristes a parlar en termes de disseminació derrideana (Chénétier) i de lògica simulacral (Johnson). En l'oposició que hem analitzat anteriorment entre el què, amb Deleuze, i seguint la lectura de Johnson, podem anomenar una 'lògica platònica' en oposició a una 'lògica nietzscheana' (recordem: on la primera pensaria la dialèctica entre repetició i diferència entre termes de cosa i còpia, i on la segona pensaria aquesta mateixa dialèctica com a simulacre i fantasma), la primera, la lògica platònica, sostindria una concepció del reconeixement com la detecció d'un sistema de similituds que trobaria un últim fonament, sigui aquest Déu, la Realitat o el Jo. En la nietzscheana, en canvi, la 'repetició' emergiria com un epifenòmen d'un seguit de diferències; la substància seria una il·lusió generada pels moviments i les repeticions d'una cadena de còpies, de simulacres, que no troben ni un principi ni una fi.

Aquest moviment funciona de manera anàloga a la crítica a la noció de 'centre' i d'estructura' que Derrida organitza a 'La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines'¹⁵⁷, on planteja la naturalesa paradoxal d'un centre que es troba alhora 'dins' i 'fora' de l'estructura que sustenta i que regula. Aquest centre es

¹⁵⁶ CHÉNÉTIER, op. Cit. p. 190.

¹⁵⁷ DERRIDA, J., *L'écriture et la Différance*, Paris, Seuil, 1967

troba, segons Derrida, sempre *absent*; però com que, per definició, una estructura necessita d'un centre, un signe de l'estructura es desplaça per a situar-se en la seva posició i, precisament perquè no hi equival, sinó perquè s'hi afegeix, el *suplementa*. Segons Derrida, tot element d'una estructura es troba en el lloc d'un altre d'acord amb aquesta lògica del suplement, de manera que una temptativa arqueològica, que refés tots aquests desplaçaments, descobriria el centre com a posició buida. És aquest 'buit constitutiu' el que, com hem vist, Eco analitza d'acord amb el funcionament del secret en el mètode d'interpretació que anomena *hermètic*. En el regne de la similitud que inaugura el saber hermètic, tot objecte amaga un secret, de manera que la nostra manera de ser al món és la del desvelament de la veritat que amaguen cadascun d'aquests secrets (que és un altre secret, i així fins al secret final). Ara bé, aquest secret final, ens diu Eco, no pot aparèixer mai, precisament perquè el secret últim de la iniciació hermètica és que tot és secret. Per això, l'últim secret ha de ser necessàriament un secret buit: no hi pot haver veritat darrere del secret; només aquest *suplement* del secret que es troba en el lloc del centre absent. És per això que Chenétier sosté que Gaddis utilitza l'Art com a aquesta metàfora de metàfores –figura paradigmàtica de tots els relats que posem en circulació per a estructurar simbòlicament la nostra realitat i produir-la com a realitat amb sentit –i la 'posa en fuga', això és, escapça els vincles metafísics que unirien la representació amb l'Origen¹⁵⁸.

¹⁵⁸ CHENÉTIER, op. cit. pàg. 47

Henry Waugh's Universal Baseball Association Inc. (1968), la primera novel·la de Robert Coover, apareguda el mateix any que Barth publica *Lost in the Funhouse*, explica la història de Henry Waugh, comptable avorrit d'una firma d'advocats de noms alemanys, Dunkelmann, Zauber i Zifferblatt, que dedica tot el seu temps lliure a l'organització d'una lliga de beisbol imaginària, per a la qual ha inventat tots els perfils biogràfics, físics i psicològics dels jugadors, agents, entrenadors i comentaristes que hi participen, així com un seguit de normes que segueix estrictament. A Henry, però, no li interessa el beisbol en sí, sinó que en gaudeix:

the records, the statistics, the peculiar balances between individual and team, offense and defense, strategy and luck, accident and pattern, power and intelligence. And no other activity in the world had so precise and comprehensive a history, so specific an ethic, and at the same time (...) so much ultimate mystery¹⁵⁹.

El beisbol de Henry és un beisbol matemàtic, la relació entre ordre i caos del qual –entre precisió i misteri– sembla proposar el joc com a imatge del món. Ara bé, la novel·la, que narra les diverses vicissituds que Henry pateix respecte del joc, particularment després que el seu jugador preferit i estrella de la temporada, Damon Rutherford, mori després de realitzar un improbable partit perfecte, es planteja, així, com la representació d'una representació: representa la representació que fa Henry del que, al seu torn, es caracteritza com una representació del món. Lois Gordon, a l'estudi que dedica a les novel·les de Coover, apunta a la caracterització que l'autor fa del

¹⁵⁹ COOVER, R., *Henry Waugh Jr.'s Universal Baseball Association*, Nova York, A Plume Book, 1971 (1968), p. 45.

beisbol real com d'una estilització del que anomena el 'dilema humà', on s'hi convoquen la religió (des dels jocs numerològics, els rituals místics i la figuració de Damon com a transposició de Jesucrist), la fascinació pròpiament americana per la competició i la superació en igualtat de condicions i en el marc d'un joc imparcial –el mite d'Horatio Alger, en última instància-, la lluita de classes i la història americana recent, suggerida per l'evolució dels noms dels equips, cognoms i genealogies familiars¹⁶⁰. El joc de Henry, doncs, és un joc que sintetitza la complexitat caòtica de la vida i l'estructura de tal manera que la fa comprensible. No és estrany, per tant, que, tal com afirma Ricardo Miguel Alonso, aquesta síntesi en sigui el tret principal:

What Henry values in his constructions is, then, its original synthesis of binary oppositions that integrates the individual and the team into the unique working of his creation. The essence of his design is, to put it another way, the fusion between the folk, mythical and religious, on the one hand, and the scientific, mathematical sides of the game, on the other¹⁶¹.

Aquesta capacitat estructuradora, producte d'aquesta síntesi d'oposats, és tan vàlida pel món que circumda Henry com per la relació que manté amb sí mateix. Fascinat amb Damon Rutherford, el jugador ideal, capaç de la mena d'èxits que se li escapen a Henry, arriba a identificar-s'hi fins a tal punt que tota la seva vida, des de les seves relacions sexuals fins al seu rendiment a la feina, se'n veu

¹⁶⁰ GORDON, L., *Robert Coover. The Universal Fictionmaking Process*, p. 43-44

¹⁶¹ MIGUEL-ALONSO, R., 'Mimesis and Self-Consciousness in Robert Coover's *The Universal Baseball Association*', *Critique*, 37, 1996; p. 94

determinat¹⁶². Ja hem mencionat en un moment anterior del capítol, la manera com, en la novel·la de Coover, els personatges que Henry inventa li serveixen per donar forma –per realitzar, en el sentit fort de la paraula- tot el que, en ell, hi ha *en potència*. El que ens sembla particularment rellevant és, ara, la manera com aquests rols apareixen, no com a pura invenció, sinó com el procés de destil·lació, de *perfecció* progressiva, d'una realitat –Gordon parla de ‘marcs’ (*frames*)- que precedeix Henry.

La novel·la construeix tres temps diferenciats: un de central, que ocupa els set primers capítols, i que desplega el present del joc de Henry, caracteritzat per la generació de jugadors de Damon Rutherford; al vuitè capítol, però, n'apareixen dos més. Un d'anterior al present de la narració, que refereix els inicis de la organització del joc, on Henry confessa haver-se vist obligat a recolzar-se en una estructura donada del joc, a l'espera de la mort de la primera generació de jugadors, moment a partir del qual va poder exercir completament el seu control respecte els avatars de la lliga. Finalment, n'apareix un de posterior, al capítol que tanca la novel·la, que explica la recreació ritualitzada que, cent anys després del present de la narració, noves generacions de jugadors fan del partit fundacional on Damon, després d'assolir la perfecció numèrica que

¹⁶² El partit perfecte de Damon fa que Henry retrobi un vigor sexual perdut i que, en el seu encontre amb Hettie Irden, figura de la sensualitat a la novel·la, aconsegueixi unes quotes de felicitat corporal inaudites gràcies a la identificació amb Damon: ‘Hettie’, diu Henry’, how would you like to sleep with (...) Damon Rutherford?’. Més endavant, després de la mort de Damon, Henry tornarà a trobar-se amb Hettie; aquesta vegada, però, ho farà des del rol de Swanee Law, el *pitcher* que s'havia oposat a Damon en el partit perfecte, i no se'n sortirà.

obsessiona Henry, mor per l'atzar d'una altra improbabilitat. Aquests tres temps dibuixen una evolució, que aniria d'un marc donat inicial – la primera generació de jugadors i les idiosincràsies a què Henry s'ha d'adaptar- a un procés de perfecció, estilització i condensació –el present de la narració-, que fa emergir una gramàtica interna, una lògica neta, del marc inicial, a una degradació final, que es produeix a partir de la repetició i la banalització d'aquesta gramàtica, deslligada del context en què la seva emergència va prendre sentit.

Al seu torn, aquest procés dramatitza el pas d'una realitat a la seva repetició estatitzada; de la història, si es vol, al mite. Coover tanca la seva novel·la amb la descripció de la recreació ritual del Damonsday, cent temporades després de la fatídica temporada cinquanta-u, dia en què es recrea el que ha acabat per anomenar-se la 'paràbola del duel' (*Parable of the Duel*), que no és una repetició sinó una síntesi dels dos partits en què van morir Damon Rutherford i Jock Casey¹⁶³. En un gest que recorda el final de *A Cool Million*, de West, els jugadors que formen part de la recreació s'hi acosten en termes de culte (Coover parla de 'catecisme'), tot i no saber exactament què han de fer, ni quin és el sentit de la recreació. El que és important, però, no és només aquest desencaix entre les funcions que exercien els jugadors

¹⁶³ Després de la mort de Damon, Casey i els Knickerbockers, antagonistes del que representava Rutherford, Henry perd l'equilibri entre joc i realitat que havia aconseguit mantenir fins llavors; juga compulsivament, falta a la feina, i acaba antagonitzant amb Jock Casey fins a tal punt que sent la necessitat d'intervenir en el resultat del joc, de manipular-lo per tal que no siguin els daus i el sistema de resultats que els ha assignant qui decideixin els resultats de cada jugada, sinó Henry mateix. Se li planteja, així, la possibilitat d'assassinar Casey i recuperar, d'alguna manera, l'equilibri perdut a costa de la seva retirada del món que ha creat, o mantenir-se en aquesta distància neutral i assistir a l'imperi de Casey. Henry es decideix per la intervenció i la mort –assassinat- de Casey.

del partit original i les que realitzen, o no saben que han de realitzar, els jugadors de la recreació ritual, sinó que aquests últims dubten sobre si n'hi va haver cap, de funció original, si hi va haver un sentit central que participés completament del partit homenatjat. Aquest dubte dóna pas a un seguit d'especulacions que expressen diverses actituds possibles respecte del relat mític d'un episodi fundacional: s'especula sobre l'existència de Damon, sobre si era un tirà o si, d'altra banda, 'tenia la veritat' (*had the truth*), se'l planteja com a màrtir i com a frau, es dubta del sentit mateix del relat, sobre si se celebra Damon o Casey, sobre la necessitat mateixa del ritual.

D'una banda, aquesta recreació es fa amb l'absència marcada de Henry, que, o bé s'ha retirat de la seva pròpia creació, o bé hi és present en tot el que la compon, en un sentit panteista. L'absència de Henry sembla suggerir que el sistema ha assolit l'estatus d'objecte en el món de ple dret, que funciona d'acord amb les seves pròpies lleis i que es relaciona problemàticament amb els mites d'origen que li permeten autocomprendre's¹⁶⁴. La recreació, que s'obre a tota una sèrie d'angoixes hermenèutiques, no té, no obstant, la força ni la vitalitat del joc amb Henry; cap dels participants no està segur de res, perquè no pot estar-ne, cosa que, al parer de Gordon, acaba perfilant una constel·lació de preguntes pròpies d'un món postreligiós¹⁶⁵. En aquest món postreligiós, per exemple, proliferen publicacions,

¹⁶⁴ Comentant un passatge anterior, Larry McCaffery observa aquest estatus de realitat completa del sistema de Henry: 'Henry's Association has established itself as a new reality with impressive powers to resist dissolution'. MCCAFFERY, *The Metafictional Muse*, op. cit. p. 49

¹⁶⁵ GORDON, op. cit. pàg. 49.

revisions històriques, que posen, alternativament, cadascun dels jugadors principals al centre de la ‘paràbola del duel’, cosa que fa que no es pugui estar segur ni dels fets que componen la història¹⁶⁶. ‘History’, escriu Coover, ‘in the end, you can never prove a thing’¹⁶⁷, avançant la oposició entre mite i història que desplegarà, més endavant a *The Public Burning*. En aquest món postreligiós, la pregunta final acaba capgirant-se cap a la validesa de les regles del joc fundat per un Henry-Déu absent.

Totes aquestes preguntes es posen en suspens en el moment en què s’inicia la simulació –la recreació– del partit fundacional. Les posicions de cadascú es deixen de banda, la passivitat esdevé activitat, i la novel·la acaba amb una celebració del joc, desvinculat de tota pregunta per la seva veritat o la seva mentida. En una resolució similar a la que Barth planteja a *The End of the Road*, Coover planteja l’acceptació del joc com a única resposta admissible davant d’un món sense déus; una acceptació que, aprofundint en les similituds amb la novel·la de Barth, acaba amb la progressiva identificació dels actors amb els seus papers, de Hardy amb Damon, de la recreació amb l’original –que ja era, al seu torn, recreació–. Com observa Gordon, aquesta és l’única transsubstanciació que pot celebrar-se en el ritual¹⁶⁸ i la que dóna sentit al ritual mateix. En una afirmació de clara sensibilitat estructuralista, és la construcció artificial, reglamentada i matemàtica d’un sistema, i el respecte –malgrat la transgressió bíblica

¹⁶⁶ COOVER, op. cit. pàg. 223.

¹⁶⁷ *Ibid.* pàg. 224.

¹⁶⁸ GORDON, op. cit. p. 50

de Henry- a les normes que el regulen, el que permet la producció d'un món, d'una *mimesi*, d'una vida o un efecte de vida. Per a Henry, la regulació estricta del joc integra perfectament l'atzar impredecíble de la tirada de daus ('the mechanics of the drama, no the drama itself'¹⁶⁹, explica Henry), a diferència dels escacs, que rebutja perquè són 'massa euclidians, massa militants i, en última instància, irracionals', i d'un joc de taula de guerra que descarta, en aquest cas, per la incapacitat de la resta de jugadors de desfer-se de la seves estretes preconcepcions històriques ('their narrow-minded historical preconceptions'). Com observa Arlen Hansen, és l'estructura convencionalitzada del partit de beisbol' el que permet aquesta mena de manifestacions del sentit'¹⁷⁰.

El mite en qüestió

Aquesta dimensió afirmativa de la representació que Coover fa del mite es veu acompanyada, no obstant, d'una de més escèptica. No cal oblidar que la *UBA* neix com a reescriptura paròdica dels primers set llibres del Gènesi¹⁷¹, cosa que es tradueix en una vasta proliferació de

¹⁶⁹ COOVER, op. cit. p. 48.

¹⁷⁰ HANSEN, A.J., 'The Dice of God: Einstein, Heisenberg and Robert Coover', *Novel*, 10, 1976; p. 55.

¹⁷¹ 'The Henry book came into being for me when I found a simple structural key to the metaphor of a man throwing dice for a baseball game he has made up. It suddenly occurred to me to use Genesis I.1 to II.3, seven chapters corresponding to the seven days of creation –and this in turn naturally implied an eighth, the apocalyptic day. Having decided on this basic plan, I read a lot of exegetical works on that part of the Bible in order to find out as much as I could which would reinforce and lend meaning to the division into parts'. GADO, F., *First Person: Conversation on Writers and Writing*, Shenectady, Nova York, Union College Press, 1973; p. 149.

referències: les inicials de Henry –J.H.W.– evoquen el Yahweh de l'Antic Testament; el seu amic Lou Engel, que acaba vessant una cervesa per sobre de les cartes que tradueixen els resultats dels daus en accions en el joc, fa la funció de Lucifer i el vessament de la cervesa, de reescriptura paròdica de la inundació i el desterrament de Lucifer. Segons McCaffery, la resolució que Henry pren davant del dilema d'intervenir o no en el món que s'ha creat reescriu el dilema diví davant de la pròpia creació i la pregunta pel compromís que suposa vulnerar-ne les lleis; com Déu, Henry sacrifica el seu fill, cosa que suposa un desplaçament de la pauta interpretativa. Si en un primer moment, Damon es presenta com aquesta figura pseudocristiana, ara és Jock Casey qui pren una dimensió sacrificial en favor de la restitució de l'equilibri del sistema¹⁷². Aquest desplaçament és característic de l'ús que Coover fa de la pauta mítica. Lluny de limitar-se a aplicar-la, i a dotar-la d'una coherència suficient com perquè funcioni de clau interpretativa, Coover estableix el model mític per a desdibuixar-lo. Al capítol que tanca la novel·la, l'esclat d'intertextos, que barregen mites, al·lusions religioses, elements folclòrics, referències òrfiques i al·legories de l'Antic i el Nou Testaments, impossibiliten una traducció simple. En referència a Damon, es parla del 'sun god slain by the monster darkness'; es parla de Royce Ingram com d'un 'avenging giant of the bloody past', a més de la referència a la 'Paràbola del Duel', o de la 'Llegenda del Gran Estorament', entre d'altres.

¹⁷² McCaffery, op. Cit. p. 52.

En un sentit més general, l'obra de Coover explora una concepció de la literatura com a artefacte metafòric que l'home desenvolupa per tal de comprendre el món que l'envolta¹⁷³. El joc de Henry, analogia de l'acte d'escriptura –i, per extensió, de tot sistema explicatiu– és una figura paradigmàtica d'aquest gir meta. El que és característic de Coover, però, és que situa la producció d'aquest dispositiu metafòric *en moviment*, és a dir, en dibuixa una evolució possible que la fa derivar en mite. El joc entre la perspectiva que adopta al llarg dels primers set capítols, en què veiem el creador d'un món i, alhora, el món en marxa, i la perspectiva que adopta al vuitè –on veiem el món *des de dins*– és simptomàtica d'aquest gir: el que era un procés autoconscient de producció, ha esdevingut producte. Aquesta anul·lació de la distància que separa mite de món no només parla de la necessitat del mite, i de les funcions que satisfà, sinó que adverteix de la seva capacitat d'esdevenir natura¹⁷⁴. Al seu torn, el gir final de la novel·la sembla proposar un programa per a l'autoconsciència narrativa: sabent que tota narració corre el perill, amb el temps, d'esdevenir mite, caldrà dedicar una major atenció als mecanismes de producció d'aquest ordre, revelar-lo contínuament com a producció individual, històrica i interessada.

El mite, així, comença a obrir-se cap a una concepció ideològica. Gràcies a obres com les de Gaddis i Coover, el 'mètode mític' d'Eliot

¹⁷³ És el que McCaffery entén que es troba al nucli del desenvolupament de la 'sensibilitat meta' al llarg dels anys seixanta i setanta que hem analitzat més amunt. *Vid.* McCaffery, op. cit. pàgs. 251-265.

¹⁷⁴ Reprenem, aquí, la distinció i la oposició que Barthes organitza entre 'mite' i 'natura' que hem tractat al primer capítol d'aquesta investigació.

passarà de ser figura ordenadora de l'experiència a partir els efectes primer d'una certa desconfiança relativa, com és el cas mateix de Coover, després d'una hostilitat declarada. Aquest procés passarà per una concepció del mite com a llenguatge, es a dir, com a sistema simbòlic que fa de mediador entre l'individu i la seva experiència de sí i del món, cosa que tindrà dues conseqüències fonamentals: d'una banda, *precisament* per ser un llenguatge, el mite es veurà sotmès a les mateixes elaboracions autorreflexives que la ficció duu a terme sobre els seus principis compositius; de l'altra, la noció de mite s'ampliarà a tota narrativa que autoemmaskari la seva condició *artificial* per tal de fer-se passar, interessadament, per *natura*. Interessadament, és a dir, per tal d'establir o sostenir relacions de dominació. Davant d'aquesta evolució de la noció mateixa de mite, a l'escriptor només li quedarà l'opció d'una utilització desemmaskaradora, principalment, sota el signe de la repetició irònica o paròdica, començant, com ja es dona en Coover, per la pregunta per la necessitat, per la funció, que satisfà en la societat contemporània.

Mite i llenguatge

Davant de la crisi de sentit que suposa la desfeta d'una història uniforme, el mite ofereix una possibilitat de sostreure's a la irreversibilitat de la història precisament perquè la concep com el vehicle de valors transhistòrics. L'Esmé de *The Recognitions* desitja escriure un poema original, però acaba reproduint la 'Primera Elegia del Duino', de Rilke, no deliberadament, ni en un gest similar al de

Pierre Menard, sinó per l'activació d'una sèrie de mecanismes i ressorts dels llenguatge que acaben *produint* l'Elegia. Els estudis de Vladimir Propp sobre la gramàtica compartida pel conte meravellós rus i l'antropologia comparada de Lévy Strauss posen en evidència la qualitat del mite com a llenguatge i, per tant, la seva no dependència d'un context material determinat¹⁷⁵. El mite s'aproxima a l'individu en el que té d'universal, no pas en el que hi pugui haver de singular. Invertint l'interès per allò d'irreductible que, a partir del XVIII, havia constituït el *locus* de la identitat i havia organitzat la transformació estètica característica de la novel·la moderna anglesa, el mite es planteja com un llenguatge en el qual es dissol la irreversibilitat històrica¹⁷⁶.

Eliade proposa aquest procés de reescriptura mítica com el producte d'una necessitat mnemònica. La reescriptura mítica apareix com la manera més efectiva de rescatar l'accident històric –la gesta, l'individu- de l'oblit. El problema és que aquesta repetició suposa una simplificació. La complexitat de la figura històrica es perd en la seva conversió en figura heroica. Al seu torn, aquesta transformació de l'individu històric en heroi suposa la reconstitució de la seva vida d'acord amb normes mítiques. I encara més, diu Eliade: la mitificació de personatges històrics es fa seguint un patró exemplar. S'escriuen a imatge dels herois dels mites antics. Si bé el caràcter històric dels personatge evocats per la poesia èpica no es posa en dubte, la seva

¹⁷⁵ Vid. PROPP, V. *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971 i LÉVY-STRAUSS, CL. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

¹⁷⁶ WATT, I. *The Rise of the Novel*, Berkeley, California University Press, 1957.

historicitat no resisteix gaire temps 'l'acció corrosiva de la mitificació'¹⁷⁷

És des d'aquesta perspectiva, especialment propera a la del funcionalisme de Propp, que Eliade sostindrà que la memòria col·lectiva és ahistòrica. Incapaç d'acceptar allò individual, la memòria col·lectiva és sempre *exemplar*. Per això, tots els seus continguts han de ser sotmesos a una reescriptura mítica que n'elimini la singularitat històrica i els elevi a arquetip. El final de la novel·la de Coover, que descriu la conversió d'una pràctica històrica, interessada, individual, en mite col·lectiu, és, en aquest sentit, *exemplar*, com ho és la relació que Henry manté amb la seva pròpia ficció, i la ficció de Coover en relació al seu hipotext principal. En tots tres nivells d'anàlisi, la relació de l'objecte o de l'individu presents amb el seu model precedent és el d'una repetició *exemplar* que recolza en una memòria compartida –en el cas de la literatura, en el que podem pensar com a tradició. L'ahistoricitat d'aquesta memòria col·lectiva l'apropa a la noció d'inconscient col·lectiu de Jung, especialment en la importància que s'atorga als arquetips com a

¹⁷⁷ 'El personaje auténtico', escriu Eliade 'no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos 'individuales' y figuras 'auténticas'. Funciona por medio de estructuras diferentes; *categorías* en lugar de *acontecimientos*, *arquetipos* en vez de *personajes históricos*. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etc.) mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas (lucha contra el monstruo, hermanos enemigos, etc.). Si ciertos poemas épicos conservan lo que se llama 'verdad histórica', esa 'verdad' no concierne casi nunca a personajes y acontecimientos precisos, sino a instituciones, costumbres paisajes'. ELIADE, op. cit. p. 46.

elements constitutius de l'inconscient. Jung s'acosta a aquesta naturalesa gramàtica de l'arquetip quan aclareix que, més que no pas un contingut semàntic heretat, l'arquetip és una *possibilitat* de representació¹⁷⁸. La descoberta d'aquest sistema de possibilitats de representació permet pensar-la com una gramàtica primitiva que contradiu la il·lusió de la singularitat del subjecte històric. Per dir-ho amb Wimsatt i Brooks, quan l'empresari tecnòfil i perfectament contemporani s'adorm, somnia en els termes del mite. Des del recordatori i la reivindicació del sentit estrictament narratiu del mite¹⁷⁹, Richard Chase postularà una equivalència entre poesia i mite, en la qual la qualitat 'mítica' d'un text serà una mera qüestió de grau, no pas de natura¹⁸⁰. A diferència d'Eliot i els *New Critics*, que entenen que el mite és important només com a guia en un moment en què el dogma cristià ha desaparegut i que, per tant, el mite es pot pensar com el marc en què es basa la poesia, Chase proposa la tesi contrària: que la poesia és la subestructura indispensable del mite. El mite no pot funcionar ni com una filosofia ni com un sistema moral perquè el

¹⁷⁸ JUNG, C.G.; *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970 [2012].

¹⁷⁹ 'The older writers now seem to us to have neglected a simple and fundamental truth: *the word 'myth' means story: a myth is a tale, a narrative, or a poem; myth is literature and must be considered as an aesthetic creation of the human imagination*'. CHASE, R.; *Quest for myth*, p. 73. La definició de Chase recorda a la represa de Paul Ricoeur del terme que Aristòtil, a la *Poètica*, fa servir per a designar la 'posada en trama', això és, el *mythos*, la imposició de forma en funció d'un *télos* a un material que, sovint, té naturalesa mítica. RICOEUR, P.; *Temps et récit*, I, op. cit.

¹⁸⁰ 'In one sense we may say that there is no such thing as a myth, but only poetical stories which are more or less mythical; we may, however, , call a story or tale which is primarily mythical a 'myth' and we may use 'story' or 'tale' for a narrative which is not primarily mythical'. *Ibid.* , p. 73-74

mite és, tan sols, art ('Myth is only art')¹⁸¹. D'aquesta manera, en el que Wellek entén com un acte de 'coratge crític', Chase pot empènyer el mite a principi de valor per tal d'afirmar, en la seva conclusió, que tota poesia ha treballat i treballa, en la mesura que és un producte fonamental de la ment humana, per transfigurar-se en mite¹⁸².

La tradició filosòfica que concep el mite en termes simbòlics participarà de manera decisiva en els termes en què la literatura postmoderna concebrà la relació entre l'individu i la realitat. Com observa Niall Lucy, acceptar la noció del mite com a llenguatge el fa lògicament preexistent a l'individu. Dit d'una altra manera, l'individu esdevé subjecte en tant que participa del mite, matriu última de tota forma simbòlica¹⁸³. En aquest sentit, si mite i llenguatge són dues construccions simbòliques anàlogues, totes dues són igualment susceptibles de funcionar com una gramàtica poètica. En aquest sentit hem d'entendre l'afirmació de l'equivalència de mite i poesia de Richard Chase: totes dues són productes de l'activitat simbolitzadora de l'individu. Al seu torn, el mite apareix com la gramàtica primera de tota estructuració simbòlica de la realitat; entendre'l, per a alguns pensadors, no només serà entendre la manera com la literatura construeix el seu sentit, sinó acostar-la radicalment al seu origen. Cassirer no indistingeix mite i llenguatge, però els planteja com dos esforços paral·lels i anàlegs de formulació simbòlica. Per a Cassirer, tots dos responen al mateix impuls de simbolització que es

¹⁸¹ *Ibid.*. P. 109-110

¹⁸² *Ibid.* p. 131.

¹⁸³ CASSIRER, E., *Mito y lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Galatea, p. 53.

caracteritza per ‘una concentració i realçament de l’experiència sensorial’¹⁸⁴. Segons Cassirer, la relació que el llenguatge manté amb la realitat és una relació simbòlica. Aquests símbols prenen forma d’acord amb les finalitats i les necessitats de l’home. En aquest sentit, el símbol no és un aspecte de la realitat; és, ell mateix, realitat, en un sentit similar a com, segons Durkheim, la realitat no és l’objecte sinó el *producte* del sistema classificatori que organitza el real i el fa accessible al coneixement en tant que *realitat*. Des d’aquest punt de vista, la realitat designa el *real simbolitzat*, cosa que, com hem exposat a la introducció, desplaça la pregunta epistemològica del que podem saber de l’objecte als procediments pels quals els individus constituïm els objectes com a *objectes del coneixement*. Aquesta pregunta per les condicions de possibilitat de tota epistemologia suposa un plegament de la ontologia de les categories analítiques sobre la seva utilització. Fer-les servir exigeix un moment autorreflexiu, en el qual el saber es pregunta per la seva participació –productiva- en la cosa sabuda.

El 1958, Lévi-Strauss proposar una definició del mite com una mena particular de llenguatge¹⁸⁵. El mite és llenguatge però no és mai, *només* llenguatge. ‘Myth’, escriu a *Antropología estructural*, ‘is language, functioning on an especially high level where meaning succeeds practically at ‘taking off’ from the linguistic ground on which it keeps rolling’. En aquest sentit, el mite es diferencia del llenguatge poètic perquè, a diferència d’aquest últim, el component semàntic del mite sobreviu a la seva reformulació, cosa que no passa en la poesia. És

¹⁸⁴ *Ibid.* pàg. 88.

¹⁸⁵ LÉVI-STRAUSS, CL., *Antropologie structurale*, op. cit.

important, aquí, tenir en compte que Cassirer organitza la seva teoria del mite en relació a una consideració antropològica anterior, això és, la consideració de l'individu com a *animal simbòlic*, abans de la seva caracterització com a *animal racional*. Segons Cassirer, la relació que l'individu manté amb la realitat no és directa, sinó mediada pel que anomena un 'univers de formes simbòliques'. És *a través* d'aquestes formes simbòliques que l'home duu a terme la interpretació de la realitat en què es troba. Cassirer caracteritza aquestes formes simbòliques com una condició apriorística per a tot coneixement. El llenguatge, el món mítico-religiós i l'art són tres de tantes possibles formes simbòliques particulars, en les quals la impressió es torna, en la consciència, una activitat productiva a partir de la qual es constitueix un món independent –i, diu Cassirer, original- de la facticitat exterior (Cassirer, 1975; 163). Aquest món independent és ja món simbòlic. Aquesta activitat simbolitzadora, és segons el neokantià, una 'tendència natural', que fa que l'individu ja no visqui en l'univers físic, 'sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de ese universo' i, per tant, més que no pas *explicar* el món, treballen per *comprendre'l*¹⁸⁶

¹⁸⁶ MOLPECERES ARNAIZ, s., en el seu estudi enciclopèdic sobre les diverses tradicions de reflexió sobre el mite, situa l'obra de Cassirer, i del que anomena la tradició de la interpretació simbòlica del mite, en la disputa romàntica entre l'explicació (*erklären*) i la comprensió (*verstehen*), a on la primera es pensa com la disgregació analítica de l'objecte –que, per tant, impossibilita tota possibilitat de coneixement efectiu en la mesura que els termes en què es constitueix aquest coneixement desfan l'objecte de coneixement- i la segona, com la integració sintètica de conceptes que l'epistemologia il·lustrada havia deslligat i, per tant, desnaturalitzat. En aquest context, la oposició entre explicació i comprensió pren, també, la forma d'una oposició entre raó i imaginació, a on la segona es reivindica com la facultat privilegiada per a obtenir un coneixement del món en el raó i

L'obra de Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces* (1949) que s'inscriu clarament en aquesta tradició simbòlica, tindrà una influència particular en el camp literari nordamericà dels anys seixanta. En una entrevista concedida a *The Wisconsin Studies*, Barth acceptava la influència de l'obra de Campbell en particular, i de l'interès de la crítica literària pel mite, en general:

I got excited over Raglan and Joseph Campbell, who may be a crank for all I know or care, and I really haven't been able to get that business off my mind –the tradition of the wandering hero. The only way I could use it would be to make it comic, and there will be some of that I *Giles Goat-Boy*. I make it a point not to learn too much about these things, and so the minute I saw what Campbell had on his mind, I stopped reading about mythology¹⁸⁷.

El text de Campbell, d'orientació clarament comparatística, descobreix, en diversos sistemes mítics de cultures diferents, un mite essencial, o monomite, que funcionaria com l'estructura constant de tota una sèrie de variacions històriques i culturals¹⁸⁸. Campbell exposa les diverses fases que formen part d'aquesta 'quest of the hero', així com els motius que li són associats i les funcions que satisfan amb un

intuïció, símbol i concepte s'agrupin en una síntesi harmònica. Vid. Molpeceres, *Pensar en imàgenes. Los conceptos de mito, razón y símbolo en la cultura occidental*, Editum, Murcia, 2013; p. 215 i ss.

¹⁸⁷ BARTH, J. I ENCK, J. J., A 'John Barth: an interview', *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 6 No. 1, 1965, p. 12

¹⁸⁸ J. CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, Nova York, MJF Books, 1949. No s'ha de menystenir la textura de lament del text de Campbell, que entén que l'home modern està desproveït de tota guia espiritual i completament dominat per la proliferació de sabers tècnics i científics que han col·lapsat sistemes simbòlics com el del mite, cosa que ha dut a la degradació de la moralitat, el ritual i l'art, a la pèrdua d'eficàcia de la religió, a la desintegració de la cohesió social, a l'emergència d'un individualisme exacerbada i a la delegació de la producció d'una identitat col·lectiva a les ideologies del nacionalisme. La pèrdua del mite és tant la pèrdua d'un marc d'orientació per a l'acció social com la desaparició del que, entén, és el contacte primari de l'home amb el món i, per tant, la base de tota producció cultural secundària. Vid. Campbell, pàgs. 387 a 392.

grau de precisió i d'abstracció que permeten la seva apropiació per part d'escriptors com John Barth, que farà, d'aquesta estructura, el canemàs de la seva novel·la de campus. *Giles Goat-Boy* (1966) organitza una quantitat ingent de materials segons l'estructura del monomite de l'heroi, tal com l'exposa Campbell. Entre tots aquests materials, hi destaquen la cosmovisió hel·lènica, representada per Sòcrates i per *Èdip Rei*, la tradició judeo-cristiana, a partir de la doble figura de Moisès i Jesucrist, el principi apol·lini i el dionisiac tal com els entén Nietzsche, el natural i el sobrenatural, Rússia i Amèrica, Occident i Orient, el misteri i el coneixement, la raó i la matèria –una llista quasi inacabable que s'organitza en parells d'oposats¹⁸⁹. Davant d'aquesta experiència dicotòmica del món, Giles conclou que la unitat és la resposta. Hem de tenir en compte, aquí, que *Giles Goat-Boy* és tant una novel·la de formació com una exploració epistemològica. Tharpe suggereix la possibilitat que l'interès de Barth per Campbell passa per la qualitat 'unitària' de la noció de monomite, i del desenvolupament particular que en proposa el mitògraf nordamericà. Concretament, la noció que l'ontogènesi recapitula la cosmogènesi, d'una banda, i la composició dels episodis que conformen el monomite en una figura circular funcionarien com imatges d'aquesta unitat, amb el biaix, característic de Barth, de tornar tot cercle en una cinta de Moebius.

Semblaria, doncs, que Barth utilitza el mite en els mateixos termes del 'mètode mític' de què havia parlat Eliot en referència a l'*Ulysses*,

¹⁸⁹ Vid. THARPE, J. *John Barth. The Comic Sublimity of Paradox*, p. 55 i ss.

però si bé Barth utilitza el joc de paral·lelismes amb un text mític anterior, sobretot a nivell estructural¹⁹⁰, en rebutja l'afany sintètic, que havia de permetre contenir el 'panorama de futilitat i anarquia' dins dels límits del mite i, així, ordenar-lo. Més aviat, el monomite es fa servir, en Barth, per a revelar la naturalesa mítica de la concepció de la història com a progrés¹⁹¹, en un sentit similar al que proposen Adorno i Horkheimer en la seva anàlisi de la dialèctica il·lustrada. Ja hem comentat com aquesta descoberta de la història com a mite – aquest afany de revelació de les estructures mítiques, repetitives, circulars sota l'aparença d'autosuperació lineal progressiva del temps il·lustrat- sembla respondre a la crisi en la consciència occidental que suposen les dues Grans Guerres de la primera meitat de Segle. Però l'interès pel mite que caracteritza les obres d'alguns autors durant els anys seixanta i principis dels setanta, com Barth o Coover, s'inscriu en un qüestionament més general dels termes que la literatura contemporània ha de mantenir, o pot mantenir, amb la tradició que la precedeix.

The literature of exhaustion/The literature of replenishment

Barth publica 'The Literature of Exhaustion' a la revista *Atlantic* al llarg de 1967, donant forma d'article al que abans, aquell mateix any,

¹⁹⁰ Observa Jean Kennard: 'Campbell's book may have suggested a good many of the odd, incongruous incidents that occur in *Giles*, as well as some important concepts'. KENNARD, *The Self-Beggetting Novel*, p. 56.

¹⁹¹ ADORNO, TH. I HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la il·lustración*, Trotta, Madrid, 2001.

havia estat una conferència dictada a la Universitat de Virginia, en el context del seminari Peters Rushton. Al text, Barth afirma que la tradició de la novel·la realista està esgotada i aboga per un artista 'tècnicament al dia' (*technologically up-to-date*), és a dir, aquell artista que sigui doblement capaç de fer-se càrrec del que anomena 'enllestiments sentits' (*felt ultimacies*) i, alhora, de fer-los servir com a material per a transcendir una mera tanatografia de la novel·la; 'to turn', en paraules de Barth, 'the felt ultimacies of our time into material and means for his work'¹⁹². No obstant, Klinkowitz o Scholes entenen que l'"escola de l'Esgotament" ha estat, més aviat, una forma de solipsisme literari que, més que no pas funcionar com a diagnostic de l'estat de la literatura contemporània, delata l'esgotament dels aturs que s'adscriuen al programa de Barth, començant per Barth mateix¹⁹³. Si bé el text de Barth va ser llegit com l'acta de defunció de la novel·la, n'hi ha prou a tornar al text per detectar-hi un programa de legitimació d'una escriptura no realista, és a dir, que no sigui la mera repetició del que entén Barth que ja s'ha fet. L'objecte principal de la crítica de Barth no és la novel·la, doncs, sinó la ingenuïtat estètica, la pràctica d'aquella mena d'autor tècnicament antiquat, que no és conscient de la inadequació de certes formes.

¹⁹² BARTH, 'The Literature of Exhaustion', *The Friday Book*, p. 71

¹⁹³ Vid. 'Prologue', a KLINKOWITZ, *Literary Disruptions*, pàgs. 10-11. Robert Scholes, en un text que dedica a la qüestió de l'esgotament, lamenta la direcció que Barth s'ha autoimposat a sí mateix: 'Whether he has painted himself into a corner, or is banking into the last turn on his flight to disappearance, I want to call out to this great story-teller and say, 'Hey, come out of there. We need you'. But I have neither the right nor the words to make such a plea'. SCHOLE, R., 'The Allegory of Exhaustion', *Fiction International* 1, tardor, 1973, pàg. 110.

Al parer de Barth, no hi pot haver literatura sense l'assumpció problemàtica no només de les grans obres del Modernisme, sinó de les dels seus epígons, cosa que planteja el text com una temptativa de respondre a la pregunta per com escriure 'després de'. Barth recorre aquí a l'obra de Borges, que s'havia traduït a l'anglès tot just cinc anys abans, el 1962, a *New Directions* i que planteja com un paradigma de la mena d'artista que proposa al seu text. Borges, juntament amb Beckett i Joyce, són artistes que, al parer de Barth, havien construït una obra que refereia aquests 'enllestiments sentits' formalment i temàtica; no casualment, apunta, Barth, Borges i Joyce van acabar literalment cecs i podria dir-se que Beckett ha emmudit, que la seva obra ha anat lliscant lentament cap al silenci. Davant d'això, Barth proposa una revaloració de l'artifici del llenguatge i de la literatura, de la gramàtica, de la puntuació, de la caracterització, de la trama. En definitiva, de tot el que el *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet havia decidit excloure sistemàticament en la seva literatura de mínims¹⁹⁴.

Fins a cert punt, es podria pensar la *literatura del reompliment* com una estètica de la repetició exemplar. Si hem dit abans que la consideració del mite com a llenguatge el fa preexistent lògicament a l'individu, de la mateixa manera la tradició literària, allà on l'individu entra en contacte amb la gramàtica de la literatura, *produceix* l'autor, no pas s'hi ofereix de manera instrumental. Entesa com el producte

¹⁹⁴ En la breu introducció que Barth escriu el 1984 per a la reedició del text dins del volum *The Friday Book*, sosté que la línia principal de l'argumentació del text és una reivindicació del virtuosisme tècnic: 'that virtuosity is a virtue, and that what artists feel about the state of the world and the state of their art is less important than what they do with that feeling'. BARTH, *The Friday Book*, p. 64.

d'aquesta tradició-matriu, l'obra haurà de definir els termes de la relació que hi estableix. De les diverses maneres de treballar amb la consciència de la tradició, que Barth proposa a *The Literature of Exhaustion*, dues –les pràctiques apropiacionistes i la paròdia– inclouen un moment de repetició de formes anteriors que *deslocalitza* temporalment l'obra i la inscriu simultàniament en el present i el passat. Es tracta del moviment de recontextualització i de refuncionalització de què parla Margaret Rose en la seva anàlisi del mecanisme paròdic i que hem comentat anteriorment. Per a l'escriptor de l'exhauriment la tradició anterior no pot ser repetida perquè les formes socials i cosmovisionals de les quals eren expressió han desaparegut o s'han transformat; l'escriptor "tècnicament al dia" és aquell que percep més agudament aquestes transformacions, i la mena de formes artístiques que exclouen, que ja no les expressen. En aquest sentit, la literatura de l'exhauriment de Barth recorda l'art després de l'art de què parla Arthur Danto, quan sosté que l'art contemporani es defineix perquè disposa del passat com a material i com a repertori, però no abasta *l'esperit* en què va ser creat aquest art¹⁹⁵.

Aquesta tensió entre l'exclusió que pateix l'artista contemporani respecte les diverses cosmovisions històriques que havien sostingut formes anteriors i, per altra banda, la completa disponibilitat d'aquestes mateixes formes com a material per a la reelaboració caracteritza la posició de l'autor de l'exhauriment, altres diran que

¹⁹⁵ DANTO, *Después del fin del arte*, op. cit. p. 30.

postmodern, per al qual la repetició no és possible si no es fa de manera irònica i autoconscient:

(...) if Beethoven's Sixth were composed today, it might be an embarrassment; but clearly it wouldn't be, necessarily, if done with ironic intent by a composer quite aware of where we've been and where we are¹⁹⁶.

Tant l'obra de Barth, com la definició que en proposa, instal·len, doncs, la repetició al seu centre. La mena de repetició que planteja Barth presenta una similitud interessant amb la noció bajtiniana de les 'veus emmarcades', que presenta una noció de text com d'un espai – un marc- on es reproduïx altres textos. Aquesta recontextualització suposa una resemantització, precisament perquè el canvi de marc suposa la inclusió d'una veu, d'un fragment, en una economia dialògica diferent de la que el va originar, i respecte de la qual va obtenir la seva forma original, i, per tant, un nou equilibri d'èmfasis ideològics que atorguen intencionalitats diferents a un mateix text¹⁹⁷. És en aquesta resemantització que recolza la possibilitat d'una repetició 'legítima' del programa de Barth, amb l'afegit, fonamental, de la inclusió d'una consciència d'aquest procés.

L'estructuració de *Giles Goat-Boy* segons la seqüència d'estadis del monomite de Campbell podria entendre's, en un primer moment, com la ratificació de les tesis d'Eliade, segons les quals l'individu contemporani, privat de tota singularitat, obtindria la seva identitat – entesa aquí com a *identitat narrativa*- a partir d'una estructuració mítica

¹⁹⁶ BARTH, 'The Literature of Exhaustion', *The Friday Book*, p. 69

¹⁹⁷ Vid. BAJTIN, M., 'El problema de los géneros discursivos', *Estética de la creación verbal*, op cit. pàg. 248 a 294.

de materials vivencials. Seria aquesta pauta d'estructuració la que, per tant, en faria emergir el sentit que anomenem, en el cas de la narració identitària, el *jo*. El mite, com suggereix Kennard, satisfaria la necessitat d'unir les 'parts aparentment disperses del món post-existencialista'¹⁹⁸. Però les dues condicions que Barth imposa a aquesta repetició, per tal que sigui considerada legítima artísticament —és a dir, la intenció irònica i la inscripció de la consciència de la tradició— fan que l'obra de Barth funcioni com la paròdia de la funció que Kennard atribueix al mite. *The Sot-Weed Factor* i *Giles Goat-Boy* serien, segons Barth, novel·les que imiten la forma de la Novel·la, escrites per un autor que imita el paper de l'Autor¹⁹⁹. Aquesta imitació de formes i de rols troba maneres diverses —i aquest és un dels interessos principals de l'obra sencera de Barth— de fer-se evident; en el cas de *Giles*, perquè hi apareix un autor, J.B., que es presenta com el responsable d'una novel·la que tracta sobre Giles; però, naturalment, hi ha també John Barth, que està escrivint una novel·la on hi apareix un autor, J.B., que s'autoatribueix la redacció d'una novel·la que tracta sobre Giles, en un cas particularment ric de *mise en abime*. En el cas dels contes que integren el volum de 1968, *Lost in the Funhouse*, i, particularment, del que dona títol a la col·lecció, per mitjà de signes autorreferencials, que parlen del text com a text, i en comenten els aspectes tècnics de la composició com si, efectivament, el text s'estigués escrivint en el moment en què l'estem llegint. La fusió d'horitzons temporals de text i de lector vol produir aquest

¹⁹⁸ KENNARD, op. cit. p. 74.

¹⁹⁹ BARTH, op. cit. pàg. 72.

efecte de coincidència. Al seu torn, aquesta dimensió meta de l'obra de Barth li permet escapar a la repetició ingènua que, segons Barth mateix, fa que autors com Updike i Malamud 'agafin el bastó del mite pel costat equivocat'²⁰⁰.

Updike, a *The Centaur* (1963), i Malamud, amb *The Natural* (1952), havien desplegat el 'mètode mític' en el sentit en què l'havia descrit Eliot, això és, utilitzant el mite com a pauta estructuradora, d'un món desestructurat i, per tant, com a eina legibilitzadora: el món pren sentit gràcies a la seva ordenació mítica. En el cas de *The Natural*, Malamud superposa el mite del Rey Pescador al món del *baseball*; en el cas de *The Centaur*, d'Updike, la història de George Caldwell i del seu fill Peter s'organitza com una reescriptura realista del mite del centaure ferit Quirón, i de Prometeu. Els dos plans del text avancen en paral·lel i universalitzen una realitat més aviat sòrdida en un sentit molt similar al del moviment de l'*Ulysses*, si bé en un espectre molt més restringit. Amb *Grendel* (1971), de Gardner, s'introdueix un canvi important respecte l'ús del mite; com hem vist, Gardner reescriu el *Beowulf* des del punt de vista de Grendel, el monstre, per a organitzar una revisió crítica sobre la noció d'heroi tal com s'ha perpetuat en la sensibilitat occidental i per introduir la veu de l'altre respecte del l'heroi es constitueix com a tal. Aquesta variació suposa una presa de

²⁰⁰ 'Los mitos mismos son el producto de la imaginación narrativa colectiva (de cualquier forma que la llaméis); pretenden en parte designar la realidad cotidiana que es la nuestra aquí abajo; de forma que escribir sobre nuestra experiencia cotidiana para designar los mitos que están ahí arriba me parece mitopoéticamente retrógrado. Creo que es más interesante, ya que nos interesamos en los arquetipos míticos (...) tratarlos directamente'. Citat per Chénétier, op. cit. pàg. 204.

distància respecte de l'ús afirmatiu del mite, tal com es dona en Updike, Malamud i d'altres, si bé el canvi de punt de vista a Gardner es troba inscrit en una obra que, en virtut de la seva circularitat, del joc amb els dotze signes del zodíac, la numerologia i l'iconografia medieval no s'ha desfet del tot de la tendència a una estructuració mítica que no s'ha posat encara en qüestió.

Barth, com Coover, en canvi, problematitzen aquesta utilització ingènua del mite. Com hem vist, d'una banda, estableixen una analogia entre tota activitat estructuradora, o entramadora –tota escriptura- i el mite, tant per dramatitzar un rebuig a una representació ingènuament mimètica com per inscriure's en la poètica de la repetició exemplar de què hem parlat. De l'altra, fan, d'aquesta activitat entramadora, el *tema* de les seves obres, conscients tant de la impertinència de la narració com de la necessitat de seguir narrant. La citació amb què Coover obre la seva *Universal Baseball Association* indica aquesta mateixa problemàtica: 'It is here not at all requisite to prove that such an *intellectus archetypes* is possible, but only that we are led to the idea of it'. La citació prové de la *Crítica de la raó pura* de Kant; concretament, d'un passatge en què Kant discuteix l'existència de Déu. Kant entén que l'home no podrà provar mai, de manera objectiva, l'existència de Déu, però tot i que Déu potser sigui una ficció, la fe en la seva existència és una assumpció necessària, tant per a la investigació científica com per al desenvolupament de criteris morals²⁰¹, argument que George Steiner reprendrà en les seves *Real*

²⁰¹ McCAFFERY, op. Cit. p. 56.

Presences on defensarà el postulat de l'existència de Déu com a condició per a l'experiència estètica²⁰².

Paul Trench, un dels participants en la recreació de la 'Paràbola del Duel', al final de la novel·la de Coover, dramatitza aquest mateix problema; davant de l'argument de Raspberry Schultz, que sosté que, tot i no saber si hi ha 'algú que prengui nota dels resultats 'allà dalt', s'ha de jugar *com si hi fos*, Trench, figura existencialista, es pregunta: 'Would we? Is that reason enough? Continuance for its own inscrutable sake?'²⁰³. A aquest escepticisme pseudoexistencialista hi respon la novel·la amb el moment epifànic final, que es dona gràcies a l'encontr entre Trench i Damon (és a dir, el jugador que representa Damon *transfigurat* en Damon en virtut de la posició i la funció que ocupa en l'economia del joc), al monticle del batejador. Allà, Damon revela a Trench el sentit últim del joc, que és, com hem dit, el del joc mateix: 'it's not a trial', diu Damon, it's not even a lesson. It's just what it is'²⁰⁴. Si s'estima el joc, l'únic que es pot fer és jugar.

Aquesta afirmació de l'autonomia, i fins de l'autotelisme del joc apunta al problema de la relació entre la possibilitat de fer sentit (en última instància, de fer experiència) i la desaparició de les figures històriques de totalitat. La funció del mite, com de l'activitat entramadora pròpia de l'escriptura, és la de produir una figura de totalitat que, no obstant, se sap parcial i insuficient, no tant perquè hi hagi, efectivament, una totalitat, sinó perquè tendim a pressuposar-la

²⁰² STEINER, G., *Real Presences*, Londres, Faber and Faber, 1989.

²⁰³ COOVER, op. cit. p. 239

²⁰⁴ *Ibid.* P. 242.

per tal de fer sentit de la pròpia experiència. L'ús autoconscient del mite es posa al servei precisament d'advertir de la falsedat inherent d'aquestes figures de totalitat i, al seu torn, de la seva necessitat. Aquesta consciència desplaçarà la pregunta per la veritat d'aquestes figures –d'aquests *grands récits*- a la funció que satisfan, i a la mena d'acció pràctica que promouen.

4.3.

LA POLITITZACIÓ DEL MITE: WEST, VONNEGUT, COOVER

La crítica nord-americana d'orientació sociològica ha tendit a pensar el *Black Humour* com una resposta als excessos i les conseqüències deshumanitzadores de la racionalització weberiana, convertida en hiperracionalització. Aquesta reducció de totes les esferes de la vida a una uniformització racional i rutinària, que trobarà la seva forma paradigmàtica en la burocràcia governamental, resultarà, en la seva forma afirmativa, en una expansió dels discurs de la gestió subjectiva –de les pròpies emocions, de la pròpia sociabilitat, del propi èxit laboral. El best-seller de Dale Carnegie, *How to Win Friends and Influence People* (1936) és un dels exemples paradigmàtics d'aquesta conquesta *pop* del que, fins llavors, havia estat debatut en termes morals i religiosos i que dóna lloc al naixement del que Eva Illouz anomena *la societat terapèutica*²⁰⁵. Aquesta mena de racionalitat imposa la tècnica com a aproximació a totes les dimensions de la vida de l'individu sota la promesa d'una llibertat entesa com a *potència*. El *know-how* és la figura característica d'aquesta glorificació de la gestió.

²⁰⁵ ILLOUZ, E. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*, University of California Press, 2008.

Al seu torn, la naturalesa instrumental d'aquesta racionalitat construeix el seu contrari. La cultura de masses rutinitza les respostes emocionals dels lectors i espectadors –percebuts definidament com a consumidors- i les redueix a un llenguatge formulari que, irònicament, proclama la llibertat absoluta d'un individu igualment formulari. En aquest sentit, la *indústria cultural* participa de manera decisiva en el que es fa passar per una presa de responsabilitat de l'individu respecte la manera com organitza la seva vida²⁰⁶. Aquesta sobrerresponsabilització de l'individu emmascara el seu contrari –la impossibilitat d'esdevenir individu –en virtut, precisament, dels termes en què es formula aquesta responsabilitat.

En la seva anàlisi de la *novel·la de formació* de la primera meitat de segle, Franco Moretti observa que en l'*Amèrica* (escrit entre 1911 i 1914) de Kafka, el *Retrat de l'artista adolescent* (escrit entre 1904 i 1914), de James Joyce, el *Tönio Kröger* (1903) de Thomas Mann i *Les tribulacions del jove Törless* (1906), de Musil s'hi ha produït un canvi fonamental: el que en la novel·la de formació del segle XIX prenia la forma d'una sèrie de relacions interpersonals, que 'antropomorfitzaven' la relació de l'individu amb la 'societat', ara es representa com la relació que el personatge manté amb la institució: la burocràcia a *Amèrica*, l'Església al *Retrat*, l'escola a Mann i a Musil²⁰⁷. Aquestes institucions formatives estan al servei d'una socialització de l'individu –això és, de la 'legitimació del sistema social al cap de l'individu- que ja no passa per una coparticipació de

²⁰⁶ Vid. VIÑAS, D., *Eròtica de la autoayuda*, Barcelona, Ariel, 2012

²⁰⁷ MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torí, Einaudi, 1999, p. 258

l'individu en els valors que ostenta una societat determinada, sinó, senzillament, en la seva incorporació acrítica. L'escola, com observa Moretti, no s'ocupa dels fins, sinó dels mitjans; de les tècniques, i no dels valors. Aquesta instrumentalització radical de la *bildungs*, pròpia d'una societat hiperracionalitzada, suposa el descrèdit del principi que aquesta *bildungs* presumptament perseguia, això és, la *realització* de l'individu en un sentit fort, entès com el pas de la potència a l'acte, com a adquisició conscient de la pròpia identitat. Enlloc d'això, la formació institucional es percep com a deformació i, en última instància, com a aniquilació de tota possibilitat d'esdevenir, plenament, aquell que s'és.

Max Weber descriu amb una cruesa admirable aquest adaptació de l'aparell psicofíci de l'individu a les exigències del món mecanitzat, de tal manera que la màquina redueix l'home a una mera funció dins de la cadena productiva²⁰⁸. El 1905, Windsor McCay obria la sèrie *Dreams of the Rarebit Fiend* amb un somni típicament weberian. Un individu es proposa creuar Broadway, però cada vegada que s'acosta a l'asfalt, cau sota les rodes d'un o altre vehicle –primer d'un carruatge de dues rodes, després, d'un de quatre, finalment, a les d'un tramvia, abans de picar amb un altre quatre-rodes definitiu-. A cada impacte, l'individu perd un o altre membre: un braç, una cama i el cap abans de no veure's esberlat completament –això és, *fet a trossos*.

²⁰⁸ Escriu Weber: 'De este modo se despoja al hombre del ritmo que le impone su propia estructura orgánica, y mediante una sistemática descomposición según las funciones de los diversos músculos y por medio de la reacción de una economía de fuerzas llevada hasta el máximo rendimiento, se establece un nuevo ritmo que corresponde a las condiciones de trabajo'. WEBER, M., *Economía y sociedad*, México, FCE, 1974, pág. 889.

Davant d'una societat destructiva, l'escriptor es retira a l'àmbit de la joventut (a l'adolescència i a la infància) per a definir-se en oposició a la maduresa pròpia de l'edat adulta. Del creixement, per tant, passem a la regressió²⁰⁹. Ihab Hassan analitza aquesta regressió en termes de *víctima* o de *rebel* i ressegueix les figures principals d'aquesta doble posició protagonista. Tant l'un com l'altre, segons Hassan, oposen una negació a una cultura afirmativa que busca un consens uniformitzador. Aquest és, com hem vist, l'*ethos* afirmatiu de l'existencialisme. Ja hem vist com l'obra de Barth pren, com a punt de partida, el descrèdit d'aquest *ethos*, que, a finals dels anys quaranta i al llarg dels cinquanta, s'haurà vist assimilat completament per la cultura de masses, que l'incorpora com a part del seu llenguatge. Barth, que parla de l'existencialisme romàntic com d'un 'barret vell', dirà, de la rebel·lió existencialista, que era 'a concealed 'yes' posing as a 'no' in thunder', precisament perquè el no es pronuncia com a condició de la pròpia autenticitat. En la mesura que aquesta estructura –la conquesta del jo a partir del rebuig de tot allò sospitós de compartit – i les retòriques associades s'incorporen a l'imaginari de la indústria cultural, l'existencialisme passa a formar part de la mena de consens que treballava per impugnar. Aquesta capacitat neutralitzadora de la cultura de masses desplaça el problema de l'experiència a la problemàtica més àmplia de la ideologia que demanarà, al seu torn, una reformulació de la noció mateixa de mite.

²⁰⁹ *Ibid.* pàg. 259

Nathanael West i la politització del mite

Apareguda el 19 de juny de 1934 per Covici-Friede, *A Cool Million: the Dismantling of Lemuel Pitkin*, la tercera novel·la de Nathanael West ha estat sistemàticament menyspreada per la crítica, considerada com la preparació fallida de *The Day of the Locust* i interessant només en la mesura que la seva rotunda falta de complexitat posa més clarament de manifest certs principis compositius de l'autor²¹⁰. Un d'aquests principis compositius és la paròdia. La novel·la de West juga a desmuntar paròdicament el conte de la Ventafocs, els Viatges de Gulliver i el *Candide, ou de l'optimisme* (1754). La trista història de Lemuel Pitkin, però, es planteja sobretot com el revers perfecte dels herois d'Horatio Alger que passen de *rags* a *riches* –a classe mitjana acomodada, per ser precisos –a còpia d'insistir. Pitkin, en canvi, surt a la recerca del milió que li fa falta per protegir la casa de la seva mare de l'amenaça de l'embargament imminent i no només fracassa, sinó que mor assassinat en un míting feixista. Al llarg del poc més de cent pàgines de la novel·la, i d'acord amb la mateixa lògica del somni de Windsor McCay, Pitkin és brutalment apallissat, estafat, detingut injustament, robat, mutilat (perd un ull, les dents, un polze, la cabellera i una cama) i explotat per gairebé tots els personatges amb els que interactua. L'efecte còmic de la novel·la apareix pel contrast entre la brutalitat de la resposta del món davant les temptatives de Lemuel i la persistència del 'somni de prosperitat' que el mou i que,

²¹⁰ Vid. DAVID D. GALLOWAY 'A Picaresque Apprenticeship: Nathanael West's *The Dream Life of Balso Snell* and *A Cool Million*.

no matter what, es manté intacte, com a mínim al cap de Lemuel i, naturalment, al del seu mentor, Shagpole Whipple. Aquest contrast s'imposa com el principi constructiu del text. De la mateixa manera que Candide i Pangloss assistien –i patien –sistemàticament prou misèries, violències i injustícies com per contradir la doctrina leibniziana del millor dels món i, no obstant, la seva fe en aquesta doctrina sembla romandre incontrovertida, Lemuel no sembla dubtar mai de la honestedat i la fertilitat del país. Tal com escriu West a S. J. Perelman parlant de Lemuel, a qui dedica l'obra:

Suppose he had the Horatio Alger slant and was a guy who was trying to get one foot on the ladder of success and they were always moving the ladder on him, but they couldn't touch the dream²¹¹.

Aquesta és exactament l'estructura frustrant i frustradora de la novel·la de West. El *somni* que hi explora és el mite de l'*American Dream* a partir de la paròdia de la forma particular que Alger li havia donat a finals del segle XIX. Amb *Ragged Dick* (1868), Alger va fixar la fórmula que repetiria al llarg de més d'un centenar de volums: la història del noi de família humil que, gràcies a la voluntat, l'esforç, el coratge i l'honestedat acaba assolint seguretats de classe mitjana. La 'narrativa de la virtut' d'Alger recolza en el supòsit implícit d'una Amèrica caracteritzada com a terra de les oportunitats, cosa que recolza, al seu torn, en la idea d'una frontera oberta, que permet el moviment incessant, més enllà de la qual hi ha l'oportunitat que no es troba. Tal com ho formula Celeste McLeod, 'Upward mobility was

²¹¹ West, citat per Martin, J., 'A picaresques apprenticeship', a MARTIN, J., (ed.) *Nathanael West. A collection of critical Essays*, Londres, Prentice-Hall, 1971, pàg. 37.

the essence of the American dream’, un somni que, el 1980, considera acabat²¹². Shagpole Whipple és el Pangloss del somni americà, formulat en termes algerians. ‘This is the land of opportunity, and the world is an oyster’, diu a Lemuel, convidant-lo a ‘conquerir’ el milió que li fa falta perquè no embarguin la casa de la mare²¹³: ‘an oyster that but waits for hands to open it’. Per a Whipple, l’Esperit Americà és ‘the spirit of fair play and open competition’, els enemics – arxienemics- del qual són ‘Wall Street and the Communists’²¹⁴. En la mesura que el joc sigui un joc net –això és, que ni l’especulació desbordada ni la distorsió d’un programa ideològic hi intervinguin-, el noi benintencionat i treballador d’Alger ha d’acabar fent, necessàriament, fortuna. Per això, Whipple pot dir, d’aquesta Amèrica, que ‘takes care of the honest and industrious and never fails them as long as they are both’²¹⁵.

Com observa Víctor Comerchero, aquesta caracterització té una sèrie d’implícacions morals: si Amèrica és la terra de les oportunitats, la prosperitat és –hauria de ser- l’estat natural dels honestos i els industrials. Segons aquest mateix raonament sil·làgic, els americans pròspers han de ser, al seu torn, honestos i industrials i els que no en són, de pròspers, és perquè són deshonestos, o ganduls, o totes dues coses²¹⁶. Si l’individu honest i industriós no veu

²¹² MACLEOD, C., *Horatio Alger, Farewell. The End of the American Dream*, Wideview Books, New York, 1980: p. 3

²¹³ WEST, N., *Complete Works*, Londres, Farrar, Straus & Cudahy, p. 149.

²¹⁴ WEST, op. Cit. P. 172.

²¹⁵ *Ibid.* P. 150

²¹⁶ COMERCHERO, V., *Nathanael West. The Ironic Prophet*, Syracuse University Press, 1964; p. 114.

recompensades aquestes seves qualitats, ha de ser, necessàriament, conseqüència de la manipulació dels termes del joc –aquesta ‘competició oberta’, aquest ‘joc net’ –cosa que legitima a tot aquell capaç de proposar un culpable, sigui Wall Street, els Comunistes o qualsevol altre cap de turc.

West s’aproxima aquest mite en els mateixos termes en què Voltaire planteja la *Teodicea* leibniziana a *Candide ou de l’optimisme*, això és, com una explicació omnicomprendiva del món que es caracteritza no tenir cap mena de fonament en l’experiència. De la mateixa manera que a *Candide*, que juga a situar a dos ‘creients’ davant de situacions que contradiuen, de manera més extrema cada vegada, aquesta fe, *A Cool Million* evita la discussió metafísica en favor d’una litigació pragmàtica. Enlloc de discutir els fonaments –polítics, sociològics, filosòfics –que sostenen el somni americà, West explora, a través d’una sèrie d’incidents il·luminadors, les conseqüències de creure acríticament en aquest somni, per tal d’erosionar la confiança en aquesta representació. En aquest sentit, té raó Comerchero quan observa que l’estratègia de West passa per demostrar el divorci entre la realitat i l’explicació d’aquesta realitat i que, per tant, més que no debatre, West ridiculitza²¹⁷. Però es tracta d’una lectura parcial, tant de l’estratègia de West com, implícitament, de la de Voltaire. El ridícul de què parla Comerchero –‘a method that is not quite fair but is effective’ –és, en efecte, una manera de desacreditar una representació determinada del món. Però aquest descrèdit es posa al

²¹⁷ *Ibid.* pàg. 110

servei d'una consideració moral més àmplia, que no es limita a assenyalar el divorci entre la realitat i la seva representació interessada, sinó que es pregunta sobre la mena de món que aquesta representació produeix.

Les novel·les de West i de Voltaire no exploren només la veritat d'una *imago mundi*, sinó els principis morals al servei dels quals es posa. A *Candide*, Pangloss utilitza la teodicea per a justificar múltiples formes d'inacció –des de la més directa i puntal, com en el cas de l'anabaptista que s'ofega a la badia de Lisboa, fins a la més general, que sosté una mena d'immobilitat complaent amb l'estat *ja donat* de les coses, com ja indica la descripció inicial del castell on viuen Càndid i Pangloss²¹⁸. Tal com apareix a l'obra de Voltaire, la Teodicea funciona com una explicació justificatòria que treballa per mantenir un *statu quo* dominat pel fanatisme religiós i la violència. El determinisme implícit no capacita per a l'acció sinó que legitima la inacció, fins i tot quan, com en el cas de l'anabaptista, aquesta inacció és criminal. A *A Cool Million* l'*American Dream* es revela com una clau de lectura social que alimenta el feixisme. La descripció que Nathan 'Shagpoke' Whipple fa de la Depressió Americana troba, en la frustració actual, la raó per a perseguir el Somni en termes totalitaris. Al seu torn, els principis del Somni són possibles en oposició a tota forma d'un socialisme 'rampant':

When I left jail, it was my intention to run for office again. But I discovered to my great amazement and utter horror that my party, the Democratic Party, carried not a single plank in its platform that I

²¹⁸ VOLTAIRE, *Contes filosòfics*, Barcelona, ed. 62, 1982.

could honestly endorse. Rank socialism was and is rampant. How could I, Shagpoke Whipple, ever bring myself to accept a program which promised to take from American citizens their inalienable birthright; the right to sell their labor and their children's labor without restrictions as to either price or hours?²¹⁹.

Si l'espectre de partits no és capaç de presentar cap oposició al que, segons Whipple, és un atemptat contra els principis 'americans' fonamentals, cal fundar-ne un: el Partit Revolucionari Nacional, que serà conegut popularment com els Camises de Pell (*Leather Shirts*). El discurs que presentació de Whipple posa els principis de l'Amèrica d'Alger al servei d'un programa excoient, racista i militaritzat:

Capital is the upper Stone and Labor the lower, and between them we suffer and die, ground out of existence.

Capital is international; its home is in London and in Amsterdam. Labor is international; its home is in Moscow. We alone are American; and when we die, America dies²²⁰.

Al discurs de Whipple hi apareixen tots els trets del que, segons Simone de Beauvoir, caracteritza el discurs de les dretes: l'anticomunisme, la idea d'un individu extremadament alienat i pensat només en tant que pacient de la història (atrapat, segons Whipple, entre Londres i Amsterdam, d'una banda, i Moscou, de l'altra) i la idea d'una elit política constituïda en virtut d'una missió: en el cas dels *Leather Shirts* de Whipple, la d'expulsar els banquers jueus de Wall Street i la destruir les unions laborals bolxeviques: 'We must purge our country of all the alien elements and ideas that now infest

²¹⁹ West, op. Cit. P. 186

²²⁰ West, op. Cit. P. 188

her!’²²¹. Aquest programa depuratiu només és possible en una caracterització del present feta en termes d’una narrativa opositiva (nosaltres en contra dels altres) que pensa el nosaltres, i allò que ‘nosaltres’ representa, sota una greu amenaça. ‘This is our country’, segueix Whipple, ‘and we must fight to keep it so’²²², cosa que pren la forma d’un clixé polític: Amèrica per als Americans. La protecció i reivindicació d’aquesta Amèrica, entesa com a natura, com a essència, com un seguit de principis, s’imposa com el sentit i la legitimitat dels *Leather Shirts*.

‘El problema del Comerç’

La pregunta de West per la possibilitat d’una Amèrica feixista inscriu *A Cool Million* en la mateixa tradició de *It Can’t Happen Here*, de Sinclair Lewis, i els *Leather Shirts* de Whipple amb els ‘Minute Men’ de Berzelius Windrip. Al seu torn, i de manera més general, *A Cool Million* acusa la influència de la revisió que, des de l’esquerra marxista, es fa de la mena de capitalisme que esclata amb el *Crack* del 1929. Michael Gold –qui, segons Malcolm Bradbury, es descrivia a sí mateix com ‘el primer escriptor en acollir l’adveniment d’una literatura proletària mundial, concomitant a l’alçament del proletariat mundial’²²³ –ja acusava el *Modernism* d’acabat en termes similars, si bé d’una simplicitat molt més acusada, als que Lukács faria servir més

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ BRADBURY, M. i RULAND, R.; *From Puritanism to Postmodernism: A history of American Literature*, Viking, 1991; p. 334.

endavant per rebutjar la literatura d'avantguarda. En un text dels anys trenta, Gold acusa l'obra de Gertrude Stein no només de bogeria, d'una mena específicament burgesa i capitalista de bogeria: 'The literary insanity of Gertrude Stein is a deliberate insanity which arises out of a false conception of the nature of art and of the function of language'²²⁴. Aquesta falsa concepció és el producte d'una classe ociosa, que violenta el llenguatge per tal de sortir de l'avorriment dels privilegiats. 'One can see' escriu Gold, 'that to Gertrude Stein and to the other artists like her, art exists in the vacuum of a private income'. La idiotesa literària de Stein –i de tots els escriptors modernistes –conclou Gold, revela i, alhora sosté la bogeria del sistema de valors capitalista. Contra aquest horitzó demencial, l'escriptor marxista, proletari, reconquereix la narrativa clàssica, premodernista, per a retornar-li la capacitat comunicativa i, amb ella, la realitat que ha de comunicar. *Jews Without Money* (1930), la primera novel·la de Gold, fracassa com a obra d'un 'realisme proletari' en la mesura que té èxit com a contribució significativa a la tradició de la ficció Judeo-Americana que, precisament, recolza en l'esquema de la novel·la de formació per a narrar l'experiència de l'individu jueu nord-americà²²⁵. En aquest sentit, l'obra de Gold forma part de la línia imaginària que uniria *The Rise of David Levinsky* (1917), de Abraham Cahan, fins a *Call It Sleep* (1934), de Henry Roth i, més endavant, *Herzog* (1964) de Saul Bellow, *Goodbye Columbus* (1959) o

²²⁴ GOLD, M. 'Gertrude Stein: A Literary Idiot', dins de *Change the World!*, International Publishers, New York, 1936; p. 25.

²²⁵ És aquesta la perspectiva que adopten BRADBURY I RULAND, op. cit. pàg. 334-335.

Portnoy's Complaint (1969), de Philip Roth i les novel·les de Bernard Malamud, entre d'altres.

En les novel·les de Cahan, Gold i Henry Roth l'experiència americana del jove jueu pren forma en relació a l'estructura 'de pobre a ric' d'Horatio Alger. Ara bé, si en el cas de la novel·la de Cahan, el viatge al segon edèn pren la forma d'una entrada ritual en un món secular i acaba amb una definició d'èxit social similar a la de les seguretats de classe mitjana d'Alger, en el cas de la de Gold, aquest mateix mite acaba amb un gir marxista, pel qual l'heroi pren consciència de la seva pròpia identitat de classe i acaba identificant-se amb el proletariat (i assolint una altra forma de riquesa, podríem dir, en aquest cas, moral). En totes elles, s'hi dibuixa un desmuntatge progressiu del 'somni americà' a partir d'un ús implícit de la paràbola algeriana. La diferència significativa de la novel·la de West és l'ús explícitament –deliberadament –paròdic d'aquesta estructura. Aquest desmuntatge, immediatament vinculat a la desfeta borsària del 29, connecta aquestes novel·les amb un sèrie de problemàtiques anteriors, la més important de les quals, potser, sigui la presa de consciència de la capacitat dissolutiva del capitalisme de lliure mercat i la seva conversió en una segona natura. Aquesta consciència no és nova; ja R. W. Emerson, en una entrada de 1839 dels seus *Journals*, havia expressat aquesta mateixa preocupació. Escriu Emerson:

A question, which well deserves examination, now is the Dangers of Commerce. This invasion of Nature by Trade with its Money, its Credit, its Steam, its Railroad, threatens to upset the balance of man,

and establish a new, universal Monarchy more tyrannical than Babylon or Rome²²⁶.

En aquesta mateixa línia, Van Wyck Brooks, a *America's Coming of Age* (1915), assenyalarà la industrialització com un dels signes del que anomena 'la nova Amèrica', construïda sobre la desaparició del món agrari de l'Amèrica antiga. Segons Vernon Parrington, a banda d'una tendència tirànica a la centralització, aquesta industrialització té, com a efectes, que 'the passion for liberty is lessening and the individual, in the presence of creature comforts, is being dwarfed'²²⁷. Ara bé, un dels aspectes més significatius de l'anotació d'Emerson no és només que aquesta 'invasió de la Natura pel Mercat' pren la forma d'una desestabilització corruptora, sinó que amenaça amb esdevenir una segona natura.

El capitalisme s'ha revelat, ja en temps d'Emerson, com un sistema totalitzant i totalitzador. Una de les transformacions que hi ha en joc en aquesta naturalesa *simulacral* de la societat capitalista té a veure amb l'extensió de la lògica de l'intercanvi a totes les esferes de la vida dels individus. La preocupació per l'abast il·limitat d'aquesta extensió no és nova. Com ha mostrat Àlex Matas, les obres de Balzac i de Zola treballen sobre la manera com el diner, 'emblema de la mobilitat', dilueix els límits instituits i amenaça les jerarquies establertes²²⁸. Les representacions de París que apareixen i caracteritzen les obres d'un i altre fan comprensible, segons Matas,

²²⁶ Emerson, citat per PARRINGTON, V. *A Main Currents of American Thought*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1930; p. 386.

²²⁷ Citat per BRADBURY I RULAND, op. cit. P. 356.

²²⁸ MATAS, A. *La ciudad y la trama*, Lengua de Trapo, Madrid, 2010; p. 90.

l'essència filosòfica del diner i 'revela cómo la reciprocidad y la interdependencia de todo lo existente se resumen en la ausencia de un valor objetivo –una cualidad intrínseca –de las cosas'²²⁹. La dissolució del valor objectiu de la cosa és part de la noció mateixa de mercaderia, tal com apareix en la tradició filosòfica marxista. 'Mercaderia' designa la cosa en tant que disponible per al seu intercanvi per altres coses, en principi, per qualsevol altra cosa de manera, observa Felipe Martínez Marzoa, que la noció de 'mercaderia' diu alguna cosa de la cosa a la qual s'aplica i a la resta de coses en general²³⁰. Part de la fecunditat teòrica del concepte prové del fet que no designa una mena particular d'objectes, sinó *una manera de ser* de –en principi– qualsevol objecte. Aquesta *manera de ser* comporta l'alienabilitat, diu Marzoa, de tot contingut: no només tota cosa és, en principi, intercanviable per una altra cosa, sinó que no hi ha cap limitació respecte a la mena de cosa per la qual pot ser intercanviada, de manera que el fenomen 'mercaderia' suposa l'absència de tota mena de continguts vinculats; 'por lo tanto', diu Marzoa, és, també, 'la ausencia de algo, algún 'donde', a lo que uno pertenezca, digamos: la ausencia de cualquier comunidad'²³¹.

Des d'aquest punt de vista, la lògica de l'intercanvi, que, en un principi, parteix de les característiques de la cosa intercanviada, resulta en la dissolució de la singularitat irreductible de la cosa *en tant que mercaderia*, precisament perquè la manera de ser 'mercaderia' passa

²²⁹ MATAS, op. cit. p. 97

²³⁰ MARTÍNEZ MARZOA, F.; *El decir griego*, Visor, p. 52. Seguim, en les línies següents, l'argumentació de Martínez Marzoa.

²³¹ *Ibid.* p. 53.

per la supressió de tot contingut vinculant. En l'intercanvi, doncs, es produeix un espai en el qual la cosa –que és el que és en virtut de la seva singularitat irreductible a cap altra singularitat- compareix, per servir l'expressió de Marzoa, en la seva retirada²³². En aquest espai, la realitat s'hi dona com a simulacre. El recorregut que dibuixa la casa de la mare de Lemuel en la obra de West expressa amargament aquesta conversió. Lemuel, que persegueix el 'milió pelat' que li ha de permetre preservar la casa de la mare, troba, en el seu recorregut demencial, el que li sembla una còpia de casa seva en la botiga de l'antiquari i decorador d'interior Asa Goldstein, per a descobrir, com ja hem analitzat més amunt, que no es tracta d'una rèplica detalladíssima sinó de la casa mateixa, que ha estat comprada, desmuntada i tornada a muntar en les galeries de l'antiquari. En aquest desplaçament, l'autenticitat de la casa esdevé valor i, en tant que valor, aquesta autenticitat estetitzada s'autocancel·la.

¿Què succeeix a l'individu que es forma i viu en l'espai de l'intercanvi? ¿Què passa amb la identitat de l'individu interpellat només com a mercaderia? En la mesura que la narrativa de l'*American Dream* alimenta i es recolza en els mateixos principis –de competència oberta, d'esforç, de recompensa –que el capitalisme de lliure mercat, resulta sospitosa d'estar al servei del contrari del que proclama, això és, no de *realitzar* l'individu sinó d'aniquilar-lo. Des d'aquest punt de

²³² La producció d'aquest espai és comparable a l'aparició del llenguatge *qua* llenguatge, on la paraula ja no és la cosa, sinó signe de la cosa, que convoca allò que designa només en la mesura que es fa visible com a llenguatge i, per tant, no com a cosa, essent la presència de l'un el signe de l'absència de l'altra. Vid. MARTÍNEZ MARZOA, *La cosa y el relato*, Abada Ediciones, Madrid, 2009.

vista, negar els principis que posa en moviment l'*American Dream* és una tasca fonamental per a la crítica de filiació socialista. 'Forget the epic, the master work' escriu West, el 1933:

In America fortunes do not accumulate, the soil does not grow, families have no history. Leave slow growth to the book reviewers, you only have time to explode²³³.

West està acusant aquí la narrativa algeriana d'impostura ideològica. Ara bé, resulta significatiu que West no discuteixi aquesta narrativa en termes sociològics o econòmics, sinó estrictament narratiu. *A Cool Million* és paròdia de les novel·les d'Alger, no pas de les doctrines liberals, llegides ara no només com a model narratiu, sinó com a estructura ideològica. En això, West es diferencia de la resta de novel·les que varien l'estructura del *rags-to-riches* per a oferir modulacions del que s'entén per èxit, per pobre, o pel procés d'adquisició de l'un des de l'altre. En la novel·la de West, el somni americà s'ha *naturalitzat* i és contra aquesta naturalització que treballa l'estructura paròdica.

Tal com Roland Barthes exposa a *Mythologies*, el mite 'transforma la història en naturalesa'²³⁴. En West, el *somni americà* es denuncia com a relat naturalitzat a partir de la seva equivalència amb el discurs, explícitament ideològic, dels *Leather Shirts* de Whipple. Ara bé, West ja avança una concepció de la ideologia que es desplegarà amb l'emergència de la semiòtica moderna i de la seva anàlisi de la

²³³ WEST, N. 'Some notes on Miss L.', publicat a *Contempo*, 3, nº 9, 15 de maig de 1933, dins de Martin, J.; *Nathanael West. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey, p. 66.

²³⁴ BARTHES, R., *Mythologies*, op. cit. pàg. 222-223.

ideologia com a problema de discurs: la concepció, diem, que la ideologia no és una mena particular de discurs, sinó ‘un nivell de significat present en tots els discursos’²³⁵. Com hem comentat en el capítol anterior respecte de la dimensió de crítica ideològica de la paròdia, Barthes planteja el problema de la ideologia en termes de la relació entre una dimensió *denotativa* (manifesta), pròpia del significat, i una de *connotativa* (latent) pròpia del significat; el que resulta particularment interessant de l’anàlisi del semiòleg francès és que un llenguatge qualsevol, entès com a ‘expressió relacionada amb un contingut’ –i, per tant, com a sistema de significació– es torna expressió d’un segon sistema, més extensiu que el primer, i que, al seu torn, suposa la mobilització d’un nou contingut. Aquest llenguatge, producte de l’empelt de dos sistemes de significació, és el que, segons Barthes, permet detectar amb precisió la dimensió mítica, o ideològica, d’un discurs²³⁶.

El mite –la parla mítica– es fa possible en el moment en què pren un llenguatge com a significat d’un significat latent, amagat. En el cas de West, quan la novel·la d’Horatio Alger, que, pren el model de la novel·la de formació com a eix estructural, amb tots els seus clíxés retòrics, els seus sistemes de motius i els seus personatges arquetípics, passa a funcionar com a significat d’un significat que reitera,

²³⁵ J. LARRÁIN, *El concepto de ideología* (vol. 4), Santiago de Chile, LOM, 2010; p. 29.

²³⁶ ‘Existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desencajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré *lenguaje objeto*, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo, que llamaré *metalenguaje* porque es una segunda lengua *en la cual se habla de la primera*’. BARTHES, op. cit. pàg. 206

implícitament, els termes del que hem anomenat ‘somni americà’, això és, que Amèrica no és només la terra de les oportunitats sinó, sobretot, que es caracteritza per una igualtat absoluta que esborra les diferències de classe i la seva lluita constitutiva. Aquesta construcció és precisament el que es naturalitza en la ‘parla’ algeriana; el que, fent-la passar per una mera descripció d’allò existent, valida l’afirmació de Barthes del mite com a ‘parla despolititzada’²³⁷. West treballa per a revelar la representació d’Alger com a mite, emfatitzant-ne les dimensions polítiques que el posen al servei de la dominació. És *des de dins* de les coordenades del somni americà que Whipple legitima l’existència del seu partit feixista. Ab West, doncs, l’atenció de l’anàlisi ideològica ja no s’adreça cap al contingut del discurs –el caràcter clarament ideològic del discurs de Whipple- sinó cap a la forma mateixa d’aquest discurs –el de la novel·la d’aventures formativa pròpia del somni americà-; West treballa en la complexa relació entre els contingut manifest i el contingut latent de tota mena de relat.

Així, s’apunta tant a la indústria que, per mor de la repetició, produeix una sèrie de relats i els fa passar per descripcions d’una natura preexistent, com a la convencionalització de les formes naturalitzades del relat, que es llegeixen, ara, des d’una perspectiva suspecta. A l’interès de qui responen? A qui beneficien? I a cosa de què, o de qui? La confiança incondicional de Lemuel en la veritat de l’*American Dream* és el que l’acaba fent un màrtir de la causa del partit

²³⁷ *Ibid.* pàg. 238-239.

de Shagpoke i contribució crucial en el seu avenç cap al poder. Altra vegada, la pulsó sintètica –en aquest cas, del relat ideològic de Shagpoke que es recolza i s'alimenta en el del Somni Americà- resulta en l'aniquilació –el *desmantellament*, per fer servir l'expressió de West- de l'individu.

L'estructura del desmantellament: episodi i experiència

A més petita escala, la promesa d'una prosperitat futura és el que llança una i altra vegada Lemuel a una intempèrie que, progressivament, el va desballestant. L'ús de l'estructura episòdica per part de West resulta, en aquest sentit, significativa. D'una banda, perquè utilitza l'esquematisme de les tires còmiques que ja havia desplegat a *Miss Lonelyhearts*²³⁸ per a desplaçar la motivació realista a un segon pla i situar la paròdica a un de primer. A diferència de la corrent naturalista-documentalista d'un James T. Farrell, un John Steinbeck o un Thomas Wolfe, West opta per una poètica del grotesc que, com observa Galloway, s'assembla sospitosament a la de Poe, tal com la descriu Harry Levin:

²³⁸ En referència a una primera idea per a l'escriptura de *Miss Lonelyhearts*, en la qual els capítols serien quadres sobrecarregats d'acció i en els quals el diàleg apareixeria encerclat en 'bombolles', West anota: 'I abandoned this idea, but retained some of the comic strip technique: Each chapter instead of going forward in time, also goes backward, forward, up and down in space like a picture. Violent images are used to illustrate commonplace events. Violent acts are left almost bald'. WEST, N. 'Some Notes on Miss. L.', a MARTIN, J., op. cit. p. 66.

the ludicrous heightened into the grotesque, the fearful colored into the horrible, the witty exaggerated into the burlesque, the singular wrought out into the strange and mystical²³⁹.

Segons Levin, el procediment de Poe consistiria en una intensificació que empeny el que és una mera qüestió de grau a un canvi de natura. Aquesta tècnica d'exageració treballa, segons Levin, per convertir la descripció en la codificació d'una idea –i, per tant, *al·legoritza* en un sentit que acosta West a Dostoievski i a Kafka. En virtut d'aquest treball intensificador, la cosa es torna signe, revelació d'un ordre imperceptible que, en el cas de West, és imperceptible per mor d'unes estructures de la representació naturalitzades. En l'obra de West, doncs, aquest treball d'intensificació no respon tant a una renúncia a la motivació naturalista com a la necessitat d'incorporar, a aquest naturalisme de la cosa representada, una consciència paròdica de les estructures de la representació. En aquest sentit, torna a coincidir amb l'estratègia del *Candide* que, al seu torn, reprèn la de *Dom Quixot*. Totes tres novel·les s'estructuren segons una lògica episòdica. En totes tres, per raons molt diverses i en graus diferents, aquesta estructura episòdica impugna la lògica resultatista de la novel·la de formació, segons la qual aquest transcurs del personatge per una sèrie d'episodis hauria de resultar en l' 'acumulació' d'alguna mena de saber que, tradicionalment, recull el concepte d' 'experiència'.

Aquest principi acumulatiu, i la lògica progressiva que sosté implícitament, és el que alimentarà i formalitzarà la *Bildungsroman*. En

²³⁹ LEVIN, H., *The Power of Blackness*, New York, Vintage, 1958, p. 43.

el cas de West, en canvi, aquesta estructura episòdica no resulta en cap mena de saber que faci, de Lemuel, un individu més savi, més lliure o més capaç. Lemuel, en un sentit similar al de Càndid, no modifica en cap moment la seva confiança en la recompensa que espera al treballador honrat i virtuós. La violència i el caos de l'Amèrica en què es mouen els personatges de West només semblar tenir efecte en *el cossos* dels protagonistes. Ja hem comentat com Lemuel, 'our hero', perd, al llarg de poc més de cent pàgines, un ull, les dents, un polze, la cabellera i una cama. La història de la 'fràgil' Betty Prail, 'our heroine', 'our Cinderella', introdueix una segona mena de violència corporal que, en la obra de West, funciona com una forma de crítica ideològica. La novel·la caracteritza el personatge de Betty Frail com el d'una Ventafocs desencantada. Sota la tutela dels Slem, Betty, òrfena, és perseguida per les dones de la família i apallissada per Lawyer Slem, 'a deacon in the church and a very stern man'²⁴⁰. Quan prova d'escapar Betty es veu perseguida pel gos terrible de Tom Baxter; Lem, davant d'aquesta situació, i mogut per la demanda de Betty i per un vague codi cavalleresc, ensorra un pal al cap de la bèstia i la rescata. L'aparició del propietari del gos, però, capgira una clara escena idealitzant –organitzada segons el principi de la '*damisela in distress*' –i la torna en una orgia de violència: Tom Baxter no només atonyina Lemuel sense escrúpols sinó que, a més, aprofita per a violar Betty i deixar-la estesa i nua al mig del bosc. A partir d'aquests moments, la insistència a referir-se a Lemuel com 'our hero' prendrà una tintura irònica que no abandonarà en el que resta de

²⁴⁰ WEST, op. cit. p. 156.

novel·la. La sexualització d'aquesta Betty-Ventafocs, que acabarà al prostíbul de Wu Fong, torna a insistir en el caràcter dissolutiu del capital, on el que es dissol, en aquest cas, és el caràcter virginal i idealitzat de l'objecte de l'amor de l'heroi, que esdevé, per mor de l'intercanvi (i, per tant, de la seva reducció a mercaderia) objecte de desig per a tota la resta.

La novel·la de West és un exercici de bizantinització de la tradició del *Bildungsroman*. Segons Thomas Pavel, la novel·la bizantina es caracteritza per la producció d'un temps novel·lesc abstracte, on els personatges no acusen el transcurs dels anys ni físicament ni emocionalment: són tan joves i estan tan enamorats al final de la novel·la com al començament, amb independència del temps transcorregut²⁴¹. La construcció d'aquest temps recolza en una lògica de la prova que fa, dels episodis, mera posposició mecànica d'un final predit. Des del nostre punt de vista, la novel·la bizantina pot llegir-se com el desplegament de tots els obstacles que s'imposen entre la descoberta de la parella enamorada com a parella destinada i la seva unió, fundadora, segons la profecia, d'un nou ordre. Tots aquests obstacles es posen al servei d'una posposició necessària, sense la qual, òbviament, no hi hauria novel·la, però no propicien cap sedimentació de sentit significativa: els personatges no evolucionen *perquè no han d'evolucionar*: ja són el que són. Els que els ocupa és l'acompliment del seu destí. Per això parlem de posposició mecànica: perquè la lògica de l'obstacle bizantí pot allargar-se indefinidament, precisament perquè

²⁴¹ PAVEL, TH; *Representar la existencia*. op. cit. pàgs. 47-61.

no respon a cap necessitat acumulativa, orgànica, al final de la qual es produeix un subjecte o es revela un ordre des del qual aquest subjecte fa sentit de sí mateix. L'episodi en la novel·la bizantina no resulta en experiència; per a això, fa falta una noció orgànica de la relació entre la cosa viscuda i el tot de la vida.

Nathanael West, fabulador

El que es tematitza, en West, no és la necessitat d'un tot en relació al qual conquerir el propi sentit, la pròpia unitat, sinó, més aviat, la consciència que el tot actual suposa la impossibilitat de la formació. Aquesta situació exigeix una revisió profunda de les estructures que, tradicionalment, han narrat aquesta formació. És aquí on pren sentit l'exercici paròdic de West: en la necessitat d'impugnar una estructura literària –la de la *Bildungsroman* –per sotmetre-la a una crítica ideològica. West organitza aquesta crítica a partir d'una triple degradació: l'experiència es degrada en episodi; l'individu, en autòmata i la de la novel·la de formació en successió bizantina. Des d'aquesta representació 'degradada', la representació algeriana de la societat americana es denuncia com a impostura ideològica, com a *mite* barthesià. Des d'aquest punt de vista, aquest retorn a una mena més *verbal* d'art literari propi de la *fabulació* (on 'verbal' designa la subordinació de la Realitat a l'Art i no pas de l'Art a la Realitat) funciona també com una revisió crítica de les implicacions ideològiques de certs usos del llenguatge²⁴². D'aquí, que incorpori una

²⁴² SCHOLLES, R. *The Fabulators*, Oxford University Press, 1967, p. 12

textura paròdica més o menys explícita. Segons Scholes, la *fabulació* incorpora la pregunta epistemològica del *modernism* com a objecte de la representació i com a punt de partida per a una estructuració dramàtica. Ja no es concep la novel·la com una temptativa irònicament fracassada de dotació de forma a una realitat informe sinó com la representació d'aquestes temptatives en un entorn social que posa en evidència el sistema d'interessos a què responen.

Revelar aquests interessos és fonamental si tenim en compte que, segons West, la violència s'ha integrat en l'imaginari americà amb tanta profunditat que cal oposar-hi imatges extremadament violentes per tal de fer-la aparèixer com a violència. West va provar d'explicitar aquesta activitat desautomatitzadora en un text anterior a la publicació de *Miss Lonelyhearts*:

In America violence is idiomatic. Read our newspapers. To make the first page a murderer has to use his imagination, he has to use a particularly hideous instrument. Take this morning's paper: FATHER CUTS SON'S THROAT IN BASEBALL ARGUMENT. It appears on an inside page. To make the first page, he should have killed three sons with a baseball bat instead of a knife. Only liberality and symmetry could have made this daily occurrence interesting²⁴³.

Tal com West ho formula a la seva última novel·la, *The Day of the Locust*, la relació entre la violència i els 'somnis' és una relació dialèctica. D'una banda, l'individu americà, frustrat econòmicament, físicament i espiritualment, busca un cert consol en les narratives que li ofereixen els mitjans, des de la ràdio fins al cinema, les revistes *pulp* barates i les novel·les d'Alger; però a mesura que aquestes narratives

²⁴³ WEST, N.; 'Some notes on Violence', dins de JAY, M. op. Cit. p. 50-51.

–Galloway parla de ‘somnia’- es tornen més puerils i més adotzenats, es tornen incapaços de satisfer la necessitat d’evasió i de confort i, per tant, resulten en una major frustració i una major violència que demana de narratives més elaborades per tal de no tornar-se efectiva. En aquest context, el treball amb el *clixé* que caracteritza l’obra de West pren una importància suplementària. A *Miss Lonelyhearts*, el clixé xoca amb l’emoció que expressa o a la qual vol oferir alguna mena de solució; les cartes que rep Miss Lonelyhearts són sinceres, productes del dubte o la desesperació, però la seva sinceritat es distorsiona en una escriptura tòpica. ‘Men’, llegim a *Miss Lonelyhearts*, ‘have always fought their misery with dreams. Although dreams were once powerful, they have been made puerile by the movies, radio, and newspaper. Among many betrayals, this is the worst’²⁴⁴. El clixé fa, de la desesperació, doncs, una queixa més aviat pueril. De la mateixa manera, les respostes que assaja Miss Lonelyhearts, escrites des d’aquesta mateixa retòrica degradada, o bé no arriben a formular-se del tot, o bé no són satisfactòries:

Although the deadline was less than a quarter of an hour away, he was still working on his leader. He had gone as far as: ‘Life is worth while, for it is full of dreams and peace, gentleness and ecstasy, and faith that burns like a clear white flame on a grim dark altar’. But he found it impossible to continue. The letters were no longer funny. He could not go on finding the same joke funny thirty times a day

²⁴⁴ WEST, op. Cit. P. 115. Per a la relació entre l’experiència de West a Hollywood i la corrupció de l’imaginari americà tal com es formula a *The Day of the Locust*, vid. GALLOWAY, DAVID, ‘Nathanael West’s Dream Dump’, a *Critique*, hivern de 1963, pàg. 46 i ss.

for months on end. And on most days he received more than thirty letters²⁴⁵

Si a *Miss Lonelyhearts* l'ús del clixé es troba al servei de mostrar la inadequació fonamental entre l'expressió i la cosa expressada²⁴⁶, a *A Cool Million* funciona com un punt de partida. L'obra erosiona una representació naturalitzada de la realitat (l'Amèrica de Lemuel i Whipple) a partir de la detecció del que hi ha de clixé en aquesta representació. En aquest sentit, com observa Comerchero, el desmantellament de què parla la novel·la seria, també, el de les il·lusions estereotipades, enteses com a claus semiòtiques a partir de les quals els personatges interpreten tot allò que els passa. Tornem, doncs, a la qüestió de la litigació pragmàtica. Lemuel es llegeix a sí mateix com a heroi vagament cavalleresc i acaba apallissat i amb la dama violada. L'assassinat final de Lemuel en un míting polític propicia la construcció d'un tot discursiu que presenta la vida de Lemuel com la història d'un màrtir. 'Although dead', diu Whipple, 'yet he speaks'²⁴⁷. En la celebració d'una nova festa nacional, dedicada a Lemuel, que tanca la novel·la, Whipple explica la importància de la mort de Lemuel, que ara es llegeix en clau política i sacrificial. 'Desmantellat per l'enemic', diu Whipple,

he did not live or die in vain. Through his martyrdom the National Revolutionary Party triumphed, and by that triumph this country was delivered from sophistication, Marxism and International Capitalism. Through the National Revolution its people

²⁴⁵ WEST, op. cit. p. 66

²⁴⁶ COMERCHERO, V. op. cit. p. 110

²⁴⁷ WEST, op. Cit. P. 255.

were purged of alien diseases and America became again American (...). All hail, the American Boy!²⁴⁸

L'americanisme feixista de Whipple s'imposa com a partit de govern i com a clau hermenèutica que desplaça el sentit de la vida de Lemuel –que, presumptament, havia d'il·lustrar la validesa d'una Amèrica pensada com a terra de les oportunitats- a la de l'exemplaritat sacrificial. El sentit –un dels sentits- de la vida malaurada de Lemuel apareix gràcies a un acte final d'apropiació ideològica. La vida de Lemuel, per tant, acaba transcorrent entre dues totalitats discursives –la del somni americà i la l'americanisme d'un partit feixista, de mite a mite-, cadascuna de les quals comporta una mena específica d'anihilació del subjecte. En cap dels dos espais discursius hi ha la possibilitat de la mena d'individuació que, no obstant, tots dos promulguen i en la qual recolzen.

La sàtira de West situa la pregunta per la distància entre el món i la seva representació en el camp de la sospita ideològica. El que n'és específic, però, és que aquesta sospita posa en qüestió la necessitat d'estructurar narrativament el continu de l'experiència, precisament perquè aquesta estructuració, en la mesura que esdevingui mite, ens exposa al perill de la ideologització, tal com hem vist amb Barthes. Ja no es tracta només de l'interès del relat en el qual s'organitza, i pren sentit, l'experiència, sinó que és la forma mateixa del relat la que ara és suspecta de caure en el mite. Tornem a trobar-nos en un gir propi de la dialèctica il·lustrada: la forma del relat que ens havia de permetre expressar o capturar una experiència determinada fa

²⁴⁸ *Ibid.*

impossible aquesta mateixa experiència. Per això, un dels problemes que es plantejaran els autors que treballen amb una noció ideològica del mite (fetitxe del sentit) apuntaran a la necessitat de relativitzar els esforços històrics de fer sentit de la pròpia existència, això és, d'impugnar la tendència que aquests esforços –aquests relats –tenen d'absolutitzar-se. Un dels sentits principals de la relegitimació del *Romance* (de la fabulació, del *Black Humor*, de la *metaficció*), així com la incorporació paròdica de tots els codis de representació –des del còmic, el pop, el cinema, la literatura pulp, el discurs històric, la retòrica periodística i la narrativa audiovisual, per mencionar-ne només alguns- s'explica des d'aquesta necessitat de desnaturalitzar les representacions susceptibles de fundar mite, precisament perquè la distinció entre fet i ficció ja no s'acceptarà com a autoevident.

Més enllà de la *Waste Land*

Més concretament, la novel·lística postmoderna dels anys seixanta radicalitzarà el problema apuntat en l'obra de West i el desplegarà en direccions diverses. Si la naturalesa ideològica de certes representacions tendeix a confondre's per natura, una de les línies de demarcació entre les diverses poètiques postmodernes dependrà de la confiança que tinguin els autors respecte de l'existència d'una natura al marge del mite. En relació al que hem vist quan parlàvem dels *Black Humorists*, una distinció crucial, que comentarem més endavant, l'estableixen Joseph Heller i Ken Kesey quan desontologitzen l'absurd per a imputar-lo a una sèrie de pràctiques humanes, la

maquinària bèl·lica en el cas de Heller, la de la socialització en el de Kesey.

En les seves obres, no és el món el que és absurd, sinó la societat humana qui el produeix. S'obre, per tant, un espai de confiança en un món *amb sentit*, rescatable per mitjà d'una crítica ideològica severa al servei de la qual es posen les obres respectives. En el cas de Barth, Pynchon, Coover i Barthelme, es refusa aquesta desontologització. És el món mateix que és absurd, de manera que, més enllà de la representació –de la producció ideològica d'aquest 'món'- no hi ha res, o, com a mínim, res que sigui d'interès humà. Aquesta transformació en la naturalesa mateixa de l'experiència determina, segons certa tradició crítica, el canvi en la producció novel·lística dels cinquanta i la dels seixanta. Segons Raymond Olderman, la novel·la dels anys seixanta pren com un dels seus temes principals la distinció entre fet i ficció que hem comentat amb anterioritat, una distinció que ha tornat inversemblant el que és factual i que, per tant, reclama una revisió del que l'escriptor entén i proposa com a representació versemblant. 'If reality has become surrealistic', escriu Olderman, 'what must fiction do to be realistic?'²⁴⁹. El que interessa a Roth i d'altres escriptors, però, no és tant una exploració filosòfica d'aquesta indistinció simptomàtica com la representació de la manera com es fa experiència d'aquesta indistinció, és a dir, la pregunta per les seves manifestacions en els esdeveniments, els individus i les accions quotidianes. Això, que és vàlid per a Roth i per Heller, no ho serà per

²⁴⁹ OLDERMAN, R. *Beyond the Waste Land*, Yale University Press, New Haven, p. 6

a Barthelme o Coover. No obstant, la observació d'Olderman resulta rellevant, aquí, per dues raons principals: d'una banda, perquè, a diferència del *Romance* tradicional, que no reconciliava l'escissió de l'experiència viscuda però la resolva en una escena transcendent d'horror, d'amor, de mort o d'heroisme, aquesta inestabilitat ontològica de la realitat descrita es resol en una afirmació de la vida. De l'altra, perquè va acompanyada d'un canvi del que Olderman anomena la 'metàfora rectora'. Si en el *romance*, i en la novel·la de la primera meitat de segle, les metàfores centrals són les del 'Somni americà', el 'Paradís Perdut' i l'Adam Americà', en la dels seixanta serà la de la *Waste Land*. La depressió i la Segona Guerra Mundial han tornat obsoletes la memòria d'un Edèn perdut o l'esperança en una nova Utopia: 'As images haunting our imagination, these memories no longer connect to a sense of a lost America. If the promise of Utopia should continue to appear in the novel of the sixties, it exists as the universal hope for self-discovery'²⁵⁰. Ara bé, la consciència de la naturalesa pautadora de l'individu, i del decalatge que s'instala entre la pauta i el món, no desactiva l'empresa. Com en el cas de l'ironia lukacsiana, saber que l'empresa fracassarà no fa que l'heroi no l'emprenqui. Ara bé, la seva derrota ja no és viscuda tràgicament o agònicament, sinó de manera lúdica. L'assaig de fer sentit de la realitat –de proposar-hi una explicació totalitzant– no es fa per la il·lusòria possibilitat d'un èxit sinó perquè no hi ha altra manera d'*ésser* humans. Del que es tracta, més aviat, és d'entendre el que hi ha en joc en aquesta activitat entramadora i de la importància dels

²⁵⁰ *Ibid.*, pàg. 9

termes en què s'executa, entenent que és en la negociació d'aquests termes, en el detall amb el matís, en la disputa per una o altra flexió que hi ha la possibilitat, si és que n'hi ha, d'una llibertat humana –i fins d'una moralitat. El minotaure postmodern no espera, per tant, l'execució alliberadora de Teseu sinó que es pregunta per les lleis de construcció dels laberints.

El món i la pauta

'Everything must have a purpose?' asked
God.

'Certainly', said man.

'Then I leave it to you to think of one for all
this,' said God. And He went away

K. Vonnegut, *Cat's Cradle*

Als anys seixanta, el mite deixa de ser la categoria crítica per excel·lència per esdevenir el terme *fetitxe* d'un exercici generalitzat de denúncia ideològica. La història, la política, la metafísica seran sotmeses a una hermenèutica de la sospita que detectarà i denunciarà tot allò que hi ha de mite en les formes de pensament que, en un gest idealista, s'havien postulat com a sortides del mite. De fet, tota explicació que tingui una vocació totalitzant –el que Lyotard, més endavant, anomenarà *metarrelat*- comença a ser objecte d'una revisió materialista. Així, la mitocrítica de Northrop Frye passarà a ser percebuda com a model crític *ideal* incapaç de capturar la singularitat

de l'obra i caurà en un descrèdit quasi tan fulminant com la seva imposició com a paradigma; Wallace Stevens conquerirà el centre del cànon acadèmic anglosaxó i la 'passió cíclica' donarà pas a una atenció renovada per a una idea lineal de la història²⁵¹. Si West denunciava el somni americà com a mite polític, l'obra de Vonnegut amplia aquesta denúncia a tota temptativa de dotar de sentit a una existència idiota²⁵². Amb una diferència crucial: a diferència de West, Vonnegut critica aquest fetitxe del sentit des de la consciència de la seva necessitat. Aquesta naturalesa semiòtica de la mirada humana, però, esdevé perillosa en el moment en què absolutitza les seves propostes i les proposa com a equivalents a la realitat que proven d'explicar. Des de la narració dels excessos que ha produït aquesta confusió, Vonnegut defensarà la necessitat de prendre consciència de la futilitat d'aquesta recerca de l'ordre i proposarà una moral de mínims.

Les primeres sis novel·les de Vonnegut dramatitzen l'esforç que l'home dedica a trobar el sentit d'un univers indiferent. A *The Sirens of Titan* (1959), el sentit històric es posa en qüestió a través d'un exercici extrem de perspectivisme. Vonnegut organitza aquest exercici a partir de la història de Salo, l'explorador Tralfamadorià que, fa milers d'anys terrestres, pateix una avaria i es troba atrapat a Tità, esperant una petita peça de metall per reparar la nau i poder dur a terme la seva missió. La manera que Salo té de comunicar-se amb Tralfamador és a través de missatges que codifica en les grans obres de la humanitat;

²⁵¹ LENTRICCHIA, F.; *Después de la Nueva Crítica*, Madrid, Visor, 1990, p. 14.

²⁵² Vid. ROSSET, CL. *Le Réel: traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, 2004.

d'aquesta manera, Stonehenge significa 'Replacement part being rushed with all possible speed' i la Gran Muralla de Xina, 'Be patient. We haven't forgotten about you'²⁵³. La història humana, en definitiva, es revela com el sistema de comunicacions Tralfamadorianes. Com observa Tony Tanner, *Sirens of Titan* treballa sobre el principi que tota pauta pot ser part d'una altra pauta²⁵⁴. La qüestió de l'existència d'un sentit en la història es resol afirmativament –n'hi ha, de sentit- però en un sentit paròdic: aquest sentit no és humà ni tampoc transcendent; si alguna cosa es posa en evidència en aquesta 'fantasia de control còsmic'²⁵⁵ és precisament la ridícula de la pretensió de fer equivalents realitat i cultura. La il·lusió d'una equivalència d'aquesta mena només es pot sostenir al preu d'una pèrdua de perspectiva. Aquesta pèrdua de perspectiva no seria tan important si es tractés estrictament d'una limitació epistemològica; però Vonnegut la deriva d'una lògica que planteja les explicacions possibles del món –la històrica, la religiosa, la mítica, la filosòfica- com a mútuament excloents.

Entès com a *propòsit*, això és, alhora com a raó de ser i com a finalitat (*télos*), el sentit s'acaba delatant com el producte de la necessitat de l'home i, per tant, com la cosificació del seu interès. Per aquesta raó, tot desdoblament de l'univers diu més del desdoblador que no pas de la cosa desdoblada, amb el problema afegit que el desdoblador no és conscient d'haver desdoblats res. Aquesta és

²⁵³ VONNEGUT JR., K., *The Sirens of Titan*, Nova York, Dell, 1959, p. 271

²⁵⁴ TANNER, T.; *City of Words*, p. 181.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 184.

l'advertència principal de l'obra vonnegutiana. En un sentit similar al del laberint del Minotaure de Borges, l'home s'ha acabat perdent en el constructe cultural que ell mateix ha construït. Ara bé, allà on el *Modernism* plantejava aquesta escissió entre l'hàbitat humà i la realitat, exterior i impensada, com a problema epistemològic, Vonnegut la denuncia com un problema polític que recolza en la productivitat del llenguatge. L'individu ha confós l'explicació de la realitat amb la realitat mateixa, d'acord, però aquesta construcció no és pas innocent. *Perdre's*, en Vonnegut, no es tradueix en una *weltschmerz* gnoseològica sinó en formes concretes i històriques –això és, irreversibles- de violència; concretament, però no exclusivament, en la mena de barbàrie extrema que es desplega durant la Segona Guerra Mundial. En la cosmovisió de l'obra de Vonnegut, la violència és producte del fetitxe del sentit. Per tant, cal prendre consciència de la in-significància del món, de la seva idiotesa. Només d'aquesta manera l'home podrà deixar de banda la qüestió del sentit i preguntar-se per la de la moral –o, com diu Olderman, 'quit worrying about how we fit into cosmic purpose and start worrying about how we can be kind to each other'²⁵⁶). Les dues mitologies (religions) que apareixen a l'obra de Vonnegut insisteixen en aquesta necessitat. La 'Church of God the Utterly Indifferent' que apareix Rumfoord funda després del seu pas per l'*infundibulum*, té, com a precepte principal, 'Take Care of the People and God Almighty Will Take Care of Himself'²⁵⁷. El

²⁵⁶ OLDERMAN, R.; op, cit. pàg. 193.

²⁵⁷ VONNEGUT, K. JR, *Cat's Cradle*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1963, p. 143.

bokononism, l'esforç més sistemàtic de Vonnegut pel que fa a la construcció d'una mitologia, parteix de l'afirmació que tota religió és un sistema de mentides i que, per tant, del que es tracta és de formular-ne de millors -on aquest '*millor*' rep una definició ridículament pragmàtica: la mentida que s'hi busca és la que ens ha de fer més suportable la pròpia existència. El judici d'una religió no reposa, per tant, en la seva relació amb la veritat sinó amb la mena d'acció pràctica que propicia. En aquest sentit, Vonnegut reproduïx l'estratègia de litigació pragmàtica que Voltaire adopta al *Candide* i Nathanael West a *A Cool Million* respecte del discurs amb el qual discuteixen. Vonnegut, però, incorpora aquesta perspectiva pragmàtica *en el text mateix* de la religió que inventa:

When it became evident that no governmental or economic reform was going to make the people much less miserable, the religion became the one real instrument of hope. Truth was the enemy of the people, because the truth was so terrible, so Bokonon made it his business to provide the people with better and better lies²⁵⁸.

Lluny d'una confiança plena en la capacitat que la denúncia materialista té de desmuntar l'edifici idealista, Vonnegut incorpora el nucli d'aquesta mateixa denúncia en la mena de text que n'hauria de ser l'objecte. El *bokononisme* apareix, doncs, com la religió de la raó cínica²⁵⁹ que inclou la consciència de la seva pròpia falsedat i, *no obstant*, segueix funcionant com a religió, això és, ocupant una mateixa posició de poder que una religió i exercint una mateix paper

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Vid. SLOTERDIJK, P., *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.

de regulador moral. Malgrat el seu caràcter autoirònic, postmodern i desencantat, el *bokononisme* acaba funcionant com a repertori d'acció pràctica, com a guia espiritual i, sobretot, com el pol oposat al govern de l'Estat de San Lorenzo, presidit pel seu cofundador, Earl McCabe, que la prohibeix a petició de Bokonon per tal de fer-la majoritària. A l'altra banda del *bokononisme*, i tot i que tothom n'és membre, s'alça primer el tirà cruel McCabe i, després, la dictadura cristiana del Papa Monzano, també bokononista. Dictadura i religió, tirà i proscrit, mal i bé, per tant, apareixen com els dos pols d'atracció que tensionen la vida a San Lorenzo i hi reintrodueixen una possibilitat èpica, aventurera, novel·lesca, això és, dit d'una altra manera, la possibilitat de viure una experiència *amb sentit*. Els habitants de San Lorenzo esdevenen infinitament més feliços en el moment en què se senten participants d'una lluita llegendària entre el bé i el mal²⁶⁰. 'They were all employed full time as actors in a play they understood (...) so life became a work of art'²⁶¹. Aquesta 'Tensió Dinàmica' de què parla Bokonon és la mateixa que transforma dos pams de fil en la figura del bressol del gat. Sense ella, la corda no és pas més que corda, això és, realitat informe, experiència idiota. Que darrere de la figura del *Cat's Cradle* no hi hagi cap gat –de la mateixa manera, podem pensar, que, darrere de la religió no hi ha cap Déu i que darrere d'una obra d'art no hi ha pas un món amb sentit- no és tan important com l'èmfasi en la funció que aquestes menes de ficcions exerceixen. Si la consciència que tota explicació del món és una ficció no invalida

²⁶⁰ TANNER, op. cit. pàg. 191

²⁶¹ Vonnegut, *Cat's Cradle*, p. 122.

aquestes explicacions, tampoc permet una il·lusió d'equivalència. Aquesta és la cruel paradoxa del bokononisme; en paraules del narrador: 'the heartbreaking necessity of lying about reality, and the heartbreaking impossibility of lying about it'²⁶². Per molt virtuós que sigui el jugador, tard o d'hora ha d'afrontar el fet que la corda és corda i no pas gat.

La contraproposta estètica

Si, com hem dit, en l'obra de Vonnegut la violència recolza en el fetitxisme del sentit (això és, de l'ordre), la ciència apareix com una figura d'ordre despallada de qualsevol consideració moral. Quan se li pregunta a Felix Honikker si la ciència, després del llançament de la bomba atòmica sobre la població d'Hiroshima, ha conegut el pecat, Honikker respon '¿què és pecat?'. La raó instrumental que impera en la reflexió científica –l'absolutització del seu progrés– la deslliga de tota pregunta per la mena de societat a la qual ha de resultar útil. El *gel-9*, un producte que reorganitza l'estructura molecular de l'aigua de tal manera que se solidifica a temperatura ambient i que neix com a solució a una necessitat militar, posa en evidència els perills d'aquesta absolutització, no només perquè acaba essent el responsable de la destrucció de la vida a la terra sinó perquè, a més, es troba en posició de ser-lo per raó de l'avarícia dels fills de Honikker, que el van vendre per fer fortuna i van permetre, indirectament, que arribés a mans del Papa Monzano. En la mesura que és una figura d'ordre, la

²⁶² Vonnegut, citat per TANNER, op. cit. p. 191

literatura també es troba en una posició delicada. Si no introdueix la mateixa distància irònica que caracteritza el *bokononisme*, corre el perill de treballar en favor d'aquesta confusió culpable entre el món i la seva representació. Des d'aquest punt de vista, la forma *exemplar* i el to didacticista que caracteritzen l'escriptura de Vonnegut es poden llegir com l'indicador d'una autoconsciència irònica: a diferència del naturalisme d'un Dreiser o d'un Thomas Wolfe, la novel·la de Vonnegut apunta a sí mateixa com a constructe, com a *romance*, com a mentida bokononista. Que se'n jutgi la veritat, no en relació a un model, sinó en funció de la lliçó moral que promou²⁶³.

Klinkowitz entén que *Cat's Cradle* és la resposta a la demanda de Wylie Sypher d'un 'heroisme a-heroic', d'un 'humanitarisme anònim', que, segons Klinkowitz, hauria d'alliberar l'home de la responsabilitat de ser al centre de l'univers²⁶⁴. De fet, no cal anar a *Cat's Cradle* per a trobar formes clares d'aquesta mena de descentralització en la narrativa vonnegutiana. Ja hem vist com, a *Sirens of Titan*, Vonnegut ridiculitza tota temptativa de plantejar una pauta estructuradora de l'experiència com a principi primer d'ordre. A *Mother's Night*, Howard Campbell Jr., espia nordamericà que esdevé un excel·lent difusor de la propaganda nazi, és al centre d'una operació de filtratge d'informacions classificades de les quals no sap res: ni qui les hi facilita, ni sobre què versen. Precisament perquè es troben codificades en els signes de puntuació de les proclames antisemites

²⁶³ A la introducció de *Mother's Night*, Vonnegut parla en termes de 'moral' de la narració: 'This is the only story of mine whose moral I know. I don't think it's a marvelous moral; I simply happen to know what it is', *Mother's Night*, p. v.

²⁶⁴ KLINKOWITZ, J.; *Literary Disruptions*, p. 47

que llegeix en el seu programa diari, Campbell no sap res de la informació que filtra; només, i amb prou feines, *que la filtra*. Campbell es troba desplaçat de les situacions de les quals, nominalment, és al centre: de la propaganda nazi, de la qual esdevé icona, en tant que agent nordamericà i de la pròpia operació de la qual n'és un mer executor cec.

L'obra de Vonnegut, però, dibuixa una contraproposta estètica que acompanya aquestes formes d'autocorrecció de la fragilitat que travessen la seva escriptura. Aquesta contraproposta és la contraproposta tralfamadoriana. Tant a *Sirens of Titan* com a *Slaughterhouse-5*, Vonnegut recorre a una civilització alienígena per proposar una forma alternativa d'estructuració de l'experiència. Winston Niles Rumfoord, protagonista de *Sirens of Titan* arriba a conèixer Salo perquè, en un viatge que el duu de la Terra a Mart, topa amb un *Chrono- Synclastic- infundibulum*, un d'"aquells llocs", escriu Vonnegut, on totes les menes de veritat 'fit together'. En els *infundibulae*, tot allò que percebem com a incompatible, coexisteix harmònicament. Per això, gràcies al seu pas per un d'aquests punts, Rumfoord adquireix la capacitat de veure el passat i el futur simultàniament. Aquesta simultaneïtat és característica dels Tralfamadorians i base del que a l'ésser humà, acostumat a la irreversibilitat d'un temps que s'experimenta, a més, de manera lineal, pot semblar-li una filosofia nihilista producte d'un determinisme absolut. Els Tralfamadorians saben com acaba el món amb la mateixa certesa que saben que no poden fer res per evitar-ho. En la percepció del temps tralfamadoriana, el pilot que prem al botó d'arrencada del

vol experimental que provoca la detonació que acaba amb la vida a l'univers sempre ha premut el botó, sempre el premerà i sempre se li permetrà que ho faci. 'The moment', diu el Tralfamadorià, 'is *structured* that way'²⁶⁵. La literatura Tralfamadoriana es pensa, també, en termes de simultaneïtat:

Each clump of symbols is a brief, urgent message –describing a situation, a scene. We Tralfamadorians read them all at once, not one after the other. There isn't any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time²⁶⁶.

Tal com observa Klinkowitz, la literatura que produeixen els tralfamadorians s'assembla particularment a les propostes dels postmoderns nordamericans²⁶⁷. La dissolució de la causalitat, del finalisme, de la moral i, més generalment, de la configuració en el sentit aristotèlic desfan el marc en el qual se sostenia la centralitat de l'individu, l'heroi *heroic*, per dir-ho amb Sypher. Si, en la seva obra anterior, Vonnegut havia operat reorganitzacions de la història, la ètica i la teologia humanes, a *Slaughterhouse-5* explora l'element que li havia fet falta per a dur aquest afany reestructurador fins a les últimes conseqüències: una nova antropologia. 'The Tralfamadorians', escriu

²⁶⁵ VONNEGUT JR., K. *Slaughterhouse-Five*, New York, Seymour, Lawrence-Delacorte Press, 1969, p. 101

²⁶⁶ VONNEGUT, K.; *Slaughterhouse-5*, op. cit. p. 76.

²⁶⁷ KLINKOWITZ, op. Cit. p. 51

Klinkowitz, 'have spatialized time, balancing a horizontal or linear determinism with a vertical, model freedom'²⁶⁸.

En un capítol anterior hem vist com Barthelme i Coover, especialment en les obres 'cubistes' d'aquest últim, produeixen formes de temporalitat que violenten els principis de linealitat, de rellevància i d'exclusió sobre els quals recolza una representació de tradició mimètica²⁶⁹. Aquesta especialització del temps atempta contra un dels eixos de coordenades que són, en la tradició kantiana, condició de possibilitat de tota experiència; fent-ho, d'acord amb l'aproximació de teòrics com Brian McHale, el text treballa per reformar la mena d'experiència que ens és assequible, així com l'ampliació d'objectes possibles d'aquesta mateixa experiència. Al seu torn, aquesta agressió contra la linealitat que trobem en Vonnegut, Barthelme i Coover, entre d'altres, treballa, com veurem en la nostra anàlisi de l'experiència història en la metaficció historiogràfica, per a posar en evidència la naturalesa mítica d'una construcció lineal i progressiva de la història (del relat històric).

La reescriptura paròdica i psicoanalítica dels contes de fades que Coover duu a terme participa del mateix interès que Vonnegut dedica, ja no a la pregunta per la correspondència entre el món i la seva representació, sinó a la naturalesa política de tota representació. Tal com explicava Coover en conversa amb Gado, en un to clarament bokononista:

²⁶⁸ Op. cit. p. 51

²⁶⁹ *Supra*.

The world itself being a construct of fictions, I believe the fiction maker's function is to furnish better fictions with which we can reform our notions of things²⁷⁰.

A *Pricksongs & Descants*, Coover es proposa de 'reformat les nocions que tenim de les coses' per mitjà de l'artifici ficcional en un sentit de *poiesi* aristotèlica; com en el cas de la tragèdia, Coover treballa principalment amb materials provinents de fonts ben establertes: Coover utilitza personatges, trames, imaginaris i altres aspectes de les narracions de contes de fades (Hansel i Gretel a 'The Gingerbread House', la caputxeta vermella a 'The Door'), històries bíbliques (la relació entre Josep i Jesús a 'J's Marriage', la història de Noè i el diluvi a 'The Brother'), llegendes i estereotips culturals (la cangur a 'The Babysitter', el concurs televisiu a 'The Panel', l'il·lusionista a 'The Hat Act'), per tal de dirigir l'èmfasi de l'obra en la reelaboració estilística i estructural que es proposa d'aquests materials. Aquesta reelaboració, al seu torn, persegueix, com l'anàlisi aristotèlica revela, un efecte, que, en aquest cas, és el que els formalistes russos anomenen *estranyament*. Tal com proposa McCaffery, aquest estranyament vol confrontar el lector amb la naturalesa ficcional del que té al davant, però no només: ho fa a partir de l'èmfasi en l'arbitrarietat de la ordenació que té al davant, subratllant i inclouent-hi altres possibles ordenacions d'aquest mateix material²⁷¹. Els tres textos de 'The Sentient Lens' potser siguin un de les afirmacions més clares sobre l'ascendent que les pautes narratives heretades –fixades, repetides i automatitzades al punt que formen

²⁷⁰ GADO, op. cit. p. 149, 150.

²⁷¹ MCCAFFERY, op. cit. p. 60-61.

part d'un repertori cultural, d'un *imaginari*- tenen sobre la manera com percebem la realitat. 'The Sentient Lens' és una resposta clara a la objectivitat que proposava Robbe-Grillet; si, segons el francès, la nova novel·la naixia de la reivindicació de l'existència d'un món objectiu que escapava a la voluntat omnívora de la metaforologia humanista, Coover qüestiona la possibilitat de parlar objectivament d'aquest reialme; en última instància, qüestiona la seva existència mateixa. Les lents, en les que, presumptament, pot, i ha de convertir-se l'escriptor si vol donar compte d'aquest reialme radicalment objectiu són, en Coover, lents *sensibles*, que *senten*; això és, lents subjectivades. Aquesta subjectivació apareix en forma d'unes expectatives que depenen, al seu torn, d'un coneixement, d'una gramàtica narrativa. El narrador 'The Milkmaid of Samaniego' descriu, amb una perfecta retòrica de la objectivitat, la percepció d'un objecte –la lletera– que encara no ha entrat en el seu pressupost camp de visió. La lletera, objecte de la percepció del narrador, existeix en forma d'expectativa cultural, de coneixement dels trets del gènere, que fan que la seva presència sigui igualment vívida:

It's almost as though there has been some sort of unspoken but well understood prologue, no mere epigraph of random design, but a precise structure of predetermined images, both basic and prior to us, that describes her to us before our sense have located her in the present combination of shapes and colours²⁷².

Aquesta 'estructura precisa d'imatges predeterminades', anterior a la percepció, la determina, i determina l'efecte que en produirà la seva actualització. Efectivament, la lletera acaba apareixen, gairebé

²⁷² R.COOPER, *Pricksongs & Descants*, London, Minerva, 1989 [1969]; p. 139

idèntica a la seva imatge anticipada. Les diferències mínimes en la seva aparença actual fan d'eco de les diferències que el conte mantindrà respecte la faula que actualitza: allà on esperem, i on se'ns descriu, una petita paràbola pastoril, apareix un element gratuït –el noi- que desfà la mínima estabilitat del marc genèric. Fascinat amb la lletera, el noi l'ataca sexualment i desfà l'escena, que ja no pot recomposar-se:

The maid stoops to right the pitcher, but too late. Gone. The milk, the eggs, the chickens, the fatbellied sows, the cows and the calves, that clumsy stupid beautiful boy: all gone. Tears burst down the maid's tanned face. Gone, *gone*.²⁷³.

En altres casos, Coover torna a explicar una història familiar des d'un punt de vista estrany, no habitual. En el cas de 'J's Marriage', una de les set 'ficcions exemplars', s'hi reescriu la història de la Immaculada Concepció des del punt de vista de J (entenem: Josep), des dels inicis de la seva relació amb Maria, passant per la revelació de la intervenció divina, fins a una perfecta indiferència de l'un respecte l'altre, i de J respecte el seu fill. 'J', escriu Coover, 'grew to prefer not being bothered to any other form of existence'²⁷⁴. Al final, J mor de vell, la cara enfonsada en un got de vi negre, havent-se demostrat incapaç de sobreposar-se a la sorpresa davant del fet que Déu hagi decidit intervenir en la vida dels homes: 'he couldn't imagine whatever had brought a God to do such a useless and (...) almost vulgar thing'²⁷⁵. A 'The Brother', en canvi, Coover fa parlar el

²⁷³ *Ibid.* p. 142.

²⁷⁴ COOVER, op. cit. p. 118.

²⁷⁵ *Ibid.* P. 117.

germà de Noè en un ‘contrapunt irònic’ del capítol 6-9 del Gènesi²⁷⁶. A ‘Klee Dead’, un narrador innominat ens parla de la mort d’un tal Klee que sembla haver-se suïcidat. Un cop fixada l’enigma de partida –el discurs sembla orientat a explicar-nos el sentit d’aquesta mort, o la història que l’ha motivada-, el narrador procedeix a una doble digressió –primer sobre Millicent Gee, una dona que viu sola amb uns gats i un peix mort, i, després, sobre Orval Nulin Evachefsky, que va suïcidar-se als quaranta-dos anys perquè havia cregut, erròniament, que la havia contagiada la seva dona de sífilis. El narrador ens confessa ;que cap de les digressions té res a veure amb Klee. ‘Who was Klee?’, es pregunta retòricament, ‘I do not know. I do not care’. Sobre les raons de la mort de Klee, només se’ns diu que no en podrem saber res. El conte acaba amb una disculpa:

I’m sorry. What can I say? Even I had expected more. You are right to be angry. Here, take these tickets, the city clerk, obsequious fool that he is, refused them, you might as well go. I owe you something and this is all I have.

El conte de Klee recorda ‘Views of my father weeping’ (1970) i ‘Robert Kennedy Saved from Drowning’, de Donald Barthelme, on també executa el que Klinkowitz ha anomenat ‘experiment en epistemologia²⁷⁷’. Totes dues històries es componen de fragments més aviat breus de prosa que, suposadament, han de confegir una imatge coherent que permetrà resoldre el misteri que és el tema de cada història. En el cas de ‘Views...’, aquest misteri és la mort del pare del

²⁷⁶ KENNEDY, Th. E. *Robert Coover. A study of the Short Fiction*, New York, Twayne 1992, p. 36.

²⁷⁷ KLINKOWITZ, *Literary Disruptions*, p. 69

narrador per part d'un aristòcrata que l'atropella al mig del carrer. La història comença amb la narració d'aquesta mort i procedeix a descriure les temptatives frustrades del narrador de fer sentit d'aquest primer acte de violència, que no troba la manera de posar en relació informacions contradictòries. De fet, aquesta incapacitat s'estén fins a la premissa inicial: el narrador no està del tot convençut de poder identificar el seu pare. 'Yes', ens diu, 'it is possible that it is not my father who sits there in the center of the bed weeping. It may be someone else, the mailman, the man who delivers the groceries, an insurance salesman or tax collector, who knows. However, I must say, it resembles my father'²⁷⁸. Al seu torn, la investigació progressa a la inversa: cada nova informació contradia una informació anterior; la confirmació que el conductor era, efectivament, un aristòcrata només serveix per desplaçar l'èmfasi en el carruatge, perquè 'any man sitting in a handsome carriage with a driver on the box (...) tends to look like an aristocrat'²⁷⁹. Finalment, quan Lars Bang, en el que se suposa que és la resolució final, explica al narrador que el seu pare va morir per un mer accident que ell mateix va causar, una noia de cabells foscos li diu que en Bang és un mentider. El conte acaba amb un 'Etc.' que indica tant la deriva asimptòtica de la investigació com, segons Klinkowitz, la presumpció de prou familiaritat amb el gènere per part del lector com perquè pugui imaginar la mena de desenvolupament que pertoca a una història d'aquesta mena.

²⁷⁸ BARTHELME, D., *City Life*, New York, Bantam, 1971 [1970]; p. 3, 4.

²⁷⁹ *Ibid.* P. 4.

Que Coover s'interessi pels contes de fades no sembla casual, tenint en compte que Bruno Bettelheim, en el famós estudi de 1976 que hi dedica, ja situa la pregunta pels contes de fades –i pels mites i per qualsevol mena de relat exemplar que pugui considerar-se part d'un imaginari compartit- al centre de la necessitat de donar sentit a la pròpia existència²⁸⁰. L'interès per formes exemplars com el conte de fades acompanya l'interès teòric pel mite com a forma primera d'estructuració narrativa de l'experiència i, per tant, com a clau de volta d'una revisió crítica dels termes en què produïm els nostres relats identitaris. *Pricksongs & Descants* es pot llegir, doncs, com un repertori obert d'estructures, retòriques, temes i motius –de tipus possibles de narrativa- que participen d'aquesta 'estructura precisa d'imatges' de què parla Coover i, per tant, determinen la manera que tenim de percebre la realitat; duent l'anàlisi fins a les seves últimes conseqüències, aquesta estructura produeix el món que percebem. Presentar-la com una manera més d'ordenar una sèrie de materials és, per tant, és l'activitat de crítica ideològica per excel·lència; tasca profunda de desnaturalització del que, per mor de l'ús i l'oblit, ha acabat per prendre's per natura. En aquest sentit, si West i Vonnegut fixen el problema general de la relació entre el món i la pauta com a problema característicament literari, Coover, Barthelme i Pynchon, entre d'altres, procediran a l'anàlisi detallada dels termes en què es componen les formes més habituals de *pautació* del món i en

²⁸⁰ BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 9.

descobriran els plecs perversos, infundats o reescribibles, històrics o interessats, des de la convicció que organitzar el món és fundar-lo.

La metaficció historiogràfica: la història com a mite

S'opera, doncs, una ampliació del concepte de mite, que inclourà, a partir de finals dels anys seixanta i durant la dècada dels setanta, aspectes de la cultura de masses –el mite *pop*, que Barthelme desplegarà en la seva reapropiació estètica del *trash*- i, sobretot, de la descoberta progressiva de la història com a escriptura. Si una tendència dins de la literatura metaficcional s'ocupa de reincorporar les coordenades històriques del mite, una altra es dedicarà, sobretot a partir dels setanta, a explorar, denunciar i utilitzar estèticament la naturalesa mítica del discurs històric. *The Book of Daniel* (1971) i *Ragtime* (1975), de E. L. Doctorow, *The French Lieutenant's Woman* (1969) i *A Maggot* (1985), de John Fowles, *The Public Burning* (1977), de Robert Coover, *Midnight's Children* (1981), de Salman Rushdie i *Foe* (1986), de J. M. Coetzee són algunes de les obres característiques d'una forma novel·lesca que es articula una 'autorreflexivitat intensa' amb el joc amb personatges i esdeveniments històrics²⁸¹. Linda Hutcheon, que ha fet d'aquesta orientació crítica el centre de la seva poètica postmodernista, vincula l'eclosió de la 'metaficció historiogràfica' (*historiographic metafiction*) a la revisió sobre la naturalesa del discurs històric que es desplega en el context més general del gir lingüístic i que vincula la literatura, la història i la teoria

²⁸¹ HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism*, op. cit. p. 5.

en un mateix espai. ‘Historiographic metafiction’, escriu Hutcheon, ‘incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past’²⁸². En aquesta revisió crítica, la metaficció historiogràfica de Hutcheon coincideix amb la postura de Hayden White a l’hora d’impugnar una distinció forta entre fet històric i ficció²⁸³. Tant White com, d’acord amb Hutcheon, la metaficció historiogràfica, s’acosten a la història com a discurs, això és, com a constructes històricament determinats que són, per tant, subjectes a la pregunta per l’interès i les necessitats de les posicions des de les quals s’organitzen. En aquest sentit, s’organitza una substitució de la validació en favor de la significació, cosa que implica una noció pluralista de la historiografia²⁸⁴. Com observa White:

A specifically *historical* inquiry is born less of the necessity to establish *that* certain events occurred than of the desire to determine what certain events might *mean* for a given group, society, or culture’s conception of its present tasks and future prospects²⁸⁵.

Des d’aquest punt de vista, la metaficció historiogràfica recull tota una tradició de suspicàcies que, des de *Historikè* de Droysen fins als textos més introductoris de *What is history?* d’E. H. Carr, passant per l’Escola dels Annals i, naturalment, per les obres de Foucault

²⁸² *Ibid.* p. 5.

²⁸³ Vid. WHITE, H., *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, i *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973 (*Metahistoria*, México, FCE, 1992)

²⁸⁴ Hutcheon, op. cit. p. 96.

²⁸⁵ WHITE, H., ‘Historical Pluralism’, *Critical Inquiry*, 12, 3, pàg. 487.

(principalment, *Les mots et les choses*, *L'archéologie du savoir* i alguns escrits esparsos) i de DeCerteau, han qüestionat progressivament la pressumpta evidència del que constitueix un 'fet històric'²⁸⁶. Essencialment, el que es revela és que la positivitat del 'fet històric' té una naturalesa epistèmica, discursiva, i que, per tant, depèn d'una sèrie de condicions històriques que construeixen les condicions de la seva legibilitat. Al seu torn, aquesta legibilitat només es dona sota la forma d'una articulació narrativa, que postula una figura de totalitat en relació amb la qual un fet puntual pren naturalesa de *fet històricament rellevant*²⁸⁷. En el moment en què la presentació d'aquests fets, constituïts com a *fets històrics* per mitjà d'una activitat interpretativa per part d'un agent històric, precisa d'una articulació narrativa qualla un segon problema per a la presumpció d'objectivitat del discurs històric: la postulació d'un ús del llenguatge no tropològic (o figuratiu) en oposició a la naturalesa figural del llenguatge ficcional. Aquesta presumpció és el que desmunta l'anàlisi tropològica de Hayden White, que posa en evidència les figures sobre els quals recolzen els discursos històrics i la historiografia dels segles XIX i XX²⁸⁸. D'acord amb White, per tal de poder concebre 'allò que realment va ocórrer', l'historiador ha de prefigurar els conjunt complet d'esdeveniments registrats documentalment, per tal de

²⁸⁶ DROYSEN, J. G., *Històrica: sobre enciclopèdia i metodologia de la història*, Barcelona, Ed. 62, 1986. CARR, E. H., *What is history?* Cambridge, Cambridge University Press, 1961. FOUCAULT, M., *L'Archeologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. DE CERTEAU, M., *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Per a un recompte d'aquest procés, Vid. FITZSIMMONS, M. A., PUNDT, A. G., i NOWELL, C. E. (eds.), *The Developament of Historiography*, Harrisburg, Stackpole, 1954.

²⁸⁷ Vid. CARR, op. cit.

²⁸⁸ Vid. *Metahistoria*, op. cit.

produir un possible objecte de coneixement. Aquesta operació és ja, d'acord amb White, *poètica*, en la mesura que és 'precognitiva i precrítica'²⁸⁹. A aquesta primera activitat configurativa n'hi segueix una de segona, que pren la forma dels *estils historiogràfics* que suposen, per a White, un nivell superior de formalització de les prefiguracions poètiques precedents i que li permeten estructurar una classificació de les escoles historiogràfiques en funció dels trops sobre les quals sostenen aquesta segona formalització (metonímia, sinècdoque, metàfora i ironia)²⁹⁰. D'acord amb LaCapra, però, la metahistòria de White roman encara atrapada dins del marc de referències científiques que, de fet, es limita a invertir, cosa que l'acaba revelant com un altre sistema totalitzador²⁹¹. En la teoria de White, el tròpic es fixa com a última instància determinant el que és una mena particular d'estructuralisme generatiu, que, en última instància, no aconsegueix una renovació real de la historiografia: la metahistòria de White seria, en última instància, una història dels modes de consciència en la qual el llenguatge segueix funcionant com un mitjà d'expressió per a un objecte (en aquest cas, les estructures tropològiques de la consciència històrica) que el precedeixen i el desborden²⁹².

²⁸⁹ *Metahistoria*, op. cit. p. 31.

²⁹⁰ *Ibid.* Escriu White: 'Mi método, en resumen, es formalista. No trataré de decidir si la obra de determinado historiador es un relato mejor, o más correcto, de determinado conjunto de acontecimientos o segmento histórico que el de algún otro historiador, más bien, trataré de identificar los componenetes estructurales de tales relatos'. *Ibid.* p. 14.

²⁹¹ LACAPRA, D., *Rethinking Intellectual History. Texts, Contexts and Language*, Cornell University Press, 1983, p. 34.

²⁹² LACAPRA, op. cit. p. 76.

La pregunta pel referent del discurs històric s'imposa, doncs, com un dels objectes crucials de la crítica metaficcional, precisament per l'assumpció tàcita que els referents de la història són reals, mentre que les de la ficció no ho són. La metaficció historiogràfica apunta a un primer fet incontrovertible: en tots dos casos, el text refereix, en un primer moment, a d'altres texts. En el cas de l'historiador, perquè la seva relació amb l'esdeveniment que vol referir es dona per mitjà de les seves traces textualitzades. Per això, la pregunta central de la metaficció historiogràfica, i, per extensió, de la literatura postmodernista, d'acord amb Hutcheon, ja no té a veure amb la naturalesa de l'objecte empíric al qual un discurs determinat prova de referir, sinó per la mena de context discursiu al qual pertany una mena o altra de llenguatge i, sobretot, a quines formes de textualització anteriors aquest llenguatge remet a l'hora de constituir la seva pròpia legibilitat²⁹³. En aquest sentit, no es produeix tant una pèrdua de la confiança en l'existència d'una realitat externa significativa sinó en la capacitat de conèixer i de referir aquesta realitat en una representació lingüística²⁹⁴. Tal com ho expressa Doctorow, la història és un més dels modes possibles que tenim de mediar el món per tal d'atorgar-li sentit²⁹⁵. Més concretament, el que aquesta mena de *metaficcions* treballan per mostrar, per mitjà d'una insistència marcada a revelar la seva naturalesa de constructe, és que

²⁹³ HUTCHEON, op. cit. p. 119.

²⁹⁴ HUTCHEON respon, aquí, a Graff, per a qui la metaficció implica aquesta mena particular de descrèdit. *Vid.* Hutcheon, *Ibid.* p. 119.

²⁹⁵ DOCTOROW, E. L., 'False Documents', a TRENNER, R. (ed.), *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1983, p. 24.

tant la ficció com la història són sistemes de signes, constructes ideològics històricament determinats un dels components ideològics principals dels quals és, precisament, la seva aparença de autonomia i autocontenció²⁹⁶.

En aquest sentit, el *New Historicism* d'Stephen Greenblatt, Jonathan Dollimore i L.A. Montrose recull el problema de la indistinció entre història i poètica, entre *política* i poesia, entenent que aquesta distinció és ja sempre el producte d'una circulació dinàmica en la qual els límits del camp cultural es produeixen a partir d'estratègies pràctiques de negociació i intercanvi²⁹⁷. Aquest dinamisme es desprèn de la concepció del camp cultural com un espai contradictori, en el qual les lògiques del capitalisme hi són alhora reforçades i contradites i on, per tant, es torna impossible una ideologia unificada que sostingui, al seu torn, una descripció rígida de les relacions entre els camps estètic i històric, entre text i context²⁹⁸. D'aquesta manera, la relació entre text i història es torna altament problemàtica, en la mesura que, d'una banda, la història només és accessible com a text i el text només obté la seva legibilitat en relació a pràctica discursives i pràctiques no discursives, cosa que fa que Greenblatt reorienti l'interès crític de l'historiògraf cap els termes d'aquesta 'negociació i intercanvi' pels quals es fa possible tota representació de la història.

²⁹⁶ HUTCHEON, op. cit. p. 112.

²⁹⁷ GREENBLATT, S., 'Towards a poetics of culture', *The New Historicism*, VEESER, H. ARAM (ed.), New York, Routledge, 1989, p. 8.

²⁹⁸ Vid. COLEBROOK, C., *New Literary Histories*, Manchester i Nova York, Manchester University Press, 1997, p. 24-25.

És en aquest sentit que hem d'entendre la necessitat i la funció de la dimensió autoconscient de la metaficció historiogràfica, la qual, per mitjà de la insistència en la seva condició discursiva, assenyala a la natura discursiva de tot sistema referencial. D'aquesta manera, desplaça la pregunta per la possibilitat de *dir* la veritat a la pregunta per la *veritat de qui* es diu, quan es diu qualsevol cosa²⁹⁹.

²⁹⁹ Hutcheon, op. cit. pàg. 123

CONCLUSIONS

Totalitat(s) i mite

Pensar la textualització radical pròpia de la literatura metaficcional postmoderna dins del marc d'una temptativa de restitució d'una experiència en crisi ens ha ajudat a entendre, en primer lloc, la funció que satisfà dins d'una dialèctica necessària per a tota experiència. En segon lloc, ens ha permès dibuixar una evolució possible de la literatura angloamericana entesa en relació a les diverses variacions d'aquesta primera totalitat. Ja hem vist com la metaficció postmoderna reformulava aspectes de la relació entre narració i experiència: en primer lloc, tematitzant explícitament *l'experiència de l'escriptura*, on 'escriptura' designa tant una descoberta esdevenimental de la naturalesa discursiva de la realitat –i del subjecte que assaja de descriure-la, pivot principal de la problematització dels límits que presumptament separaven el subjecte de la representació del seu objecte- com la de la seva impenetrabilitat. En aquest sentit, una de les evolucions que han sostingut algunes formulacions crítiques del *postmodernisme* ha tingut a veure amb l'abandó de les textures agòniques d'aquesta consciència de l'empresonament en favor d'aproximacions més lúdiques a la limitació epistemològica del llenguatge. L'obra postmoderna, doncs, és aquella

que es trasllada de la presó del llenguatge a la casa encantada, horitzontalitza una falsa linealitat històrica, substitueix l'angoixa epistemològica per l'exploració ontològica i fa, de la tradició, repertori.

Entesa en aquests termes, l'obra metaficcional inclou també una doble reformulació de les *experiències de lectura*. En la mesura que recolza sobre una noció de l'escriptura com a relectura, que recull de l'obra de Borges i que arrela i acompanya l'eclosió de les teories de la intertextualitat en el camp intel·lectual francès, la literatura metaficcional incorpora un component crític que explicita una constant de la seva pròpia història: la convicció, sovint implícita, que tot text és sempre la revisió crítica d'una altra obra, un gènere, un codi o una convenció anteriors. En aquest sentit, la literatura metaficcional postmoderna es caracteritza per un joc explícit dels protocols de lectura d'un moment històric determinat, des dels quals organitza una revisió crítica de les convencions que determinen i sostenen aquests protocols. En aquest sentit, el desdoblament abismat de la figura del lector implícit busca el reconeixement autoconscient de la convencionalitat de certes experiències de lectura (i de les obres que treballen per a produir-les).

Al seu torn, en la mesura que fa inextricables escriptura i crítica, aquesta mena de *critifacció* acostava la literatura a l'art conceptual. D'una banda, perquè aplanava el camí per a una concepció de l'obra com a idea o com a resultat d'una idea, és a dir, deslliga l'obra d'un paradigma narrativista i l'emplaça en un de procedimental. Així, les obres més explícitament experimentals es plantegen com el resultat d'operacions que es realitzen sobre una sèrie de codis determinats o com l'efecte

d'una sèrie de protocols, la definició dels quals esdevé el *locus* de l'activitat artística, més que no pas com translacions d'un material vivencial *anterior* a l'obra i que l'obra, presumptament, expressa. De l'altra, perquè s'aproxima a l'escriptura en termes de producció d'un objecte que suscita una mena particular d'experiència que no necessàriament recolza en cap origen exterior ni anterior a l'obra mateixa (o que, en tot cas, vol crear la il·lusió de no recolzar-hi). A partir dels anys setanta, doncs, l'escriptura metaficcional esdevindrà cada cop més *performativa*¹.

En aquesta triple exploració crítica de les reformulacions entre text i experiència hi ha en joc, en tot moment, una voluntat *desnaturalitzadora* barthesiana: totes elles es construeixen com a forma explícita de denúncia d'una convencionalització ideològica de pràctiques discursives i no discursives –d'una sèrie de mites–, la descoberta de les quals recolza en un projecte emancipador. Aquest moment utòpic o revolucionari, que caracteritza tant els moviments contraculturals de la dècada com la metaficció postmoderna, sosté tant la defensa de la dimensió política de la postmodernitat com la reinscripció d'aquestes obres en el que es planteja com una modernitat inacabada². En aquest sentit, resulta fonamental resseguir l'evolució dels usos i les concepcions que, des de finals dels anys cinquanta fins a principis dels setanta, escriptors i crítics fan del mite, tant per a delatar, com en el cas

¹ KUTNIK, J., *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Southern Illinois University Press, 1986.

² Vid. HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism*, Londres i Nova York, Routledge, 1989, SIEGLE, R.; *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*, Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1986. I HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz, 2008.

del primer Barth, la naturalesa artificial i artificiosa de la representació literària, com en la seva utilització més generalista i ideologitzada que, des de West fins Pynchon, esdevé una eina de crítica cultural i, idealment, de desmuntatge ideològic d'una sèrie de discursos, l'aspiració de veritat dels quals s'ha tornat summament problemàtica. El mite, doncs, es fa funcionar *il.lustradament* com una eina de detecció de tendències totalitzants de tota forma d'explicació de la realitat que no inclogui els principis de la seva pròpia deconstrucció. Ara bé, aquest primer moviment és, precisament, el que la metaficció passa a considerar insuficient, entenent no només que és part justament d'una noció il.lustrada de crítica (i que, per tant, segueix sostenint una il·lusió emancipatòria en els termes que sostenen allò de què vol emancipar-se) sinó que no incorpora la forma particular de consciència que s'ocupa de representar, i que es caracteritza per *la consciència de ser conscient* de les pròpies pràctiques crítiques, dels seus límits i de les confiançaes en què recolza.

Des d'aquest punt de vista, la metaficció és un projecte que, necessàriament, condueix a la seva autocancelació. D'una banda, perquè els efectes automatitzadors del seu èxit la converteixen en un codi altament naturalitzat, cosa que li sostreu tota aspiració emancipadora i/o revolucionària que hagués pogut alimentar. De l'altra, perquè la pròpia estratègia de correcció que la fa néixer resulta inoperativa respecte de si mateixa, si no vol caure en un abismament virtualment inacabable, en el qual l'autoconsciència esdevindria conscient de la seva autoconsciència, i conscient d'aquesta consciència de ser autoconscient fins a un *regressus ad infinitum* insostenible. La

metaficció postmoderna, doncs, entra als anys setanta sota la necessitat de la seva desautomatització.

El 'retorn a la història'

L'element principal al voltant del qual s'organitza aquesta desautomatització és la història. Ja hem vist com el *New Journalism*, d'acord amb la descripció que en fa Tom Wolfe, reclama el retorn a una atenció a la contemporaneïtat entesa en termes del present històric d'una realitat social determinada. En aquesta revalorització del paradigma balzaquià, que repensa el sentit i la necessitat testimonial de la crònica, hi ressona tant la idea de l'experiència jamesiana (aquesta 'aprensió i mesura del que ens passa com a criatures socials') com la desconfiança respecte les versions oficials que permea la societat americana durant les anys de la Guerra del Vietnam, que demana la necessitat d'una escriptura 'independent' que s'organitzi com a contrafigura a l'hora de *narrar* el present històric³. Al seu torn, si Werner Haftmann dictaminava la conversió de l'art en *art abstracte* en la *Documenta* de 1959, el 1972 Kassel assistirà al desplegament massiu de noves formes de realisme i d'hiperrealisme fotogràfics i pictòrics⁴. El *Dirty Realism* de Raymond Carver, que publica el seu primer recull de contes el 1976, *Will You Please Be Quiet, Please?* i una de les seves obres mestres el 1983, *Cathedral*, remet a les mateixes obres d'Edward Hopper que Sager convoca com a interlocutores de les de Gerd

³ HELLMAN, J., *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1981. pàg. 8

⁴ SAGER, P., *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza, 1981.

Winner o Chuck Close⁵. Finalment, l'eclosió de la 'novela de no-ficció', tal com la funden Truman Capote i Norman Mailer, suposarà la relegitimació de la història com a material ficcional de primer ordre. La publicació de *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, de Stephen Greenblatt i el número especial de *Genre* de 1982, on Greenblatt utilitza per primera vegada l'expressió 'new historicism' subratllen encara més aquest eclipsi de la literatura metaficcional⁶. A partir de la segona meitat dels setanta, la tradició *emersoniana* de l'experiència desplaça a la melvilleana d'una centralitat relativa.

Aquest *retorn a la història* implica una reorientació de l'atenció –en aquest cas, literària- a les 'omissions constructives' sobre les quals recolzen els discursos als quals es retorna⁷. Alhora, aquest retorn pren la forma d'una reconexió amb una sèrie de pràctiques perdudes per tal de 'desconnectar d'una manera actual de treballar que es percep passada de moda', extraviada i opressiva⁸. Dit d'una altra manera, suposa una acta de defunció de la metaficció com a estratègia desautomatitzadora. Alhora, aquesta mena de retorn reproduceix el que ja el tomb metaficcional havia dut a terme respecte la novel·lística existencialista-humanista i la naturalista que havien dominat la

⁵ (...) dans les meilleurs moments, et en particulier quand Raymond Carver capte, entrecoupée de silences, la voix si américaine faite de solitude et de stoïcisme, décrit l'émotion faite à la fois de mélancolie léthargique et de rêverie de lointains, fait percevoir, comme dans un tableau d'Edward Hopper, la menace qui plane sur le quotidien'. PETILLON, P.-Y., *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, pàg. 614. Vid BRADBURY I RULAND, op. cit. p. 392-393.

⁶ Vid, 'Stephen Greenblatt and new historicism', a COLEBROOK, C., op. cit. pàgs. 198-220. i PENEDO, A., i PONTÓN, G., 'Introducción', *Nuevo Historicismo*, Madrid, Arco/Libros, 1998. Pàgs. 7-33.

⁷ FOUCAULT, 'Qué es un autor?', citat per Foster, H., *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, p. 5

⁸ FOSTER, *Ibid.*

postguerra nordamericana, reconnectant amb la tradició autoconscient de la Modernitat, és a dir, apunta ja a una *institucionalització* de la metaficció. De fet, la metaficció ha mantingut sempre un equilibri difícil entre la seva actitud contracultural i la posició que ocupen alguns dels metaficcionalistes més prominents (Barth, Gass, Federman) dins de la Universitat. Cal recordar, aquí, que, entre d'altres posicions acadèmiques destacades, Barth va ensenyar a la State University de Nova York entre 1965 i 1973 abans de passar a dirigir el programa d'escriptura creativa de la Universitat Johns Hopkins des del '73 fins a la seva jubilació el 1995. Aquesta posició no qüestiona tant la naturalesa subversiva del text com l'articulació, relativament problemàtica, entre una poètica políticament subversiva i una organització institucional de l'activitat mateixa de l'escriptura. En un sentit més general, l'eclosió dels programes de *Creative Writing* subratllaran la conversió de certes pràctiques experimentals en un codi susceptible de ser sistematitzat, repetit i convertit en mercaderia. En aquest sentit, ja en el conte fundacional de Barth, 'Lost in the Funhouse', s'hi pot detectar la incorporació irònica de la retòrica d'una tradició tallerista (de *workshop*) pròpia d'aquest encaix d'escriptura i acadèmia. En un gest similar, Cynthia Ozick insistirà en aquestes conseqüències perilloses (si no perverses) de l'academització de l'escriptura creativa a 'Usurpation (Other People's Stories)' (1976), i Foster Wallace, en un text programàtic publicat el 1989, convertirà a Barth i les seves *Funhouses* en personatges i discoteques, respectivament, en un text meta-metaficcional⁹.

⁹ OZICK, C., *Bloodshed and Three Novellas*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1976. I

Potser l'èxit de l'empresa metaficcional es xifri en la sospita que plana sobre aquest 'retorn a la història' (i que justifica, en última instància, la necessitat d'una lectura de la segona meitat de segle en termes d'una temptativa de restitució de l'experiència) i que pren la forma del dubte sobre si, més que no pas un sortida, el que dibuixa és més aviat una continuació, sota un altre ordre discursiu, de la mateixa necessitat de sostenir la dialèctica central a tota experiència, per a la qual fa falta una nova figura de totalitat. Aquesta nova totalitat, però, ja no serà del tot emersoniana ni del tot melvilleana, sinó l'assaig d'una articulació improbable de l'una en l'altra. Així, el Pequod, que ressonava tant en l'òpera flotant de Barth com en l'autobús psicodèlic de Ken Kesey i els Merry Pranksters, reapareixerà en el creuer de Foster Wallace, en la limusina de DeLillo, en les derives televisives de Mark Leyner i Marvin Cohen, en l'Europa de William Vollmann i les disquisicions wittgenstenianes de David Markson, fent, del seu fracàs exemplar, la base de tantes inquisicions sobre aquesta pregunta per la relació fonamental, enigmàtica i fascinant entre el subjecte i l'objecte de l'experiència.

FOSTER WALLACE, D. 'Westward the Course of the Empire Takes Its Way', *Girl With Curious Hair*, Nova York, W.W. Norton & Company, 1989. En relació a l'automatització de les descobertes dels autors de la primera onada metaficcional, Foster Wallace apunta el següent en una entrevista amb Larry McCaffery: 'después de los pioneros siempre vienen los maquinistas, la gentecilla gris que coge la maquinaria que otros han construido y simplemente le dan a la manivela y por el otro lado empiezan a salir pequeñas bolitas de metaficción. Los maquinistas capitalizan durante un tiempo una pura moda, y consiguen el beneplácito crítico y becas y se hacen planes de pensiones y se retiran a los Hamptons'. Vid. 'Una entrevista ampliada con David Foster Wallace', de Larry McCaffery, a BURNS, S. J., (ed.). *Conversaciones con David Foster Wallace*, trad. José Luis Amores, Málaga, Pálido Fuego, 2012.

BIBLIOGRAFIA

- ABISH, W., *Alphabetical Africa*, New York, New Directions, 1974.
- ABRAMS, M. H.; *A Glossary of Literary Terms*, New York, 1971
- ADORNO, Th. W., *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971.
- ADORNO, TH.; *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992.
- ADORNO, Th. W., *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1998
- ADORNO, Th. W., *Notes de literatura*, Barcelona, Columna, 2001
- ADORNO, TH. i HORKHEIMER, M., *Sociológica*, Madrid, Taurus, 1966.
- ADORNO, TH. W. i HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.
- AGAMBEN, G., 'Infancy and History. An Essay on the Destruction of Experience', *Infancy and History*, Verso, 2007 [1978]
- ALAZRAKI, J. 'Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas', *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*, Madrid, Gredos, 1968.
- ALTER, R., *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Londres i Berkeley, 1975.
- ALTER, R., 'The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism', *Tri Quarterly*, 33, Primavera, 1975,
- ALTER, R., 'Mimesis and the Motive for Fiction', *Tri Quarterly*, 42, Primavera, 1978.
- ANTONIO MAYORAL, J. (comp.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

- APPEL JR., A.; 'Lolita: The Springboard of Parody', a DEMBO, L.S. (ed.) *Nabokov the Man and His Work*, Madison/Mil. & London, 1967.
- AUERBACH, E., *Mimesis*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- AUSTIN, J.L., *How To Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- BADER, J.; *Chrystal land. Artifice in Nabokov's English Novels*, London, 1972
- BAJTIN, M. M., *Estética de la creación verbal*, Mèxico, Siglo XXI, 1997.
- BAJTÍN, M. M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BALLART, P., *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio/Quaderns Crema, 1994.
- BARTH, J., *The Floating Opera*, New York, Avon, 1956
- BARTH, J., *The End of the Road*, New York, Doubleday, 1958.
- BARTH, J., *The Sot-Weed Factor*, New York, Doubleday, 1960.
- BARTH, J. I ENCK, J. J., A 'John Barth: an interview', *Winsconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 6 No. 1, 1965,
- BARTH, J., *Giles Goat-Boy, or The Revised New Syllabus of George Giles our Grand Tutor*, New York, Doubleday, 1966.
- BARTH, J., 'The Literature of Exhaustion', *The Atlantic*, 220, 2: pàgs. 29-34.
- BARTH, J., *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, New York, Doubleday, 1968
- BARTH, J., 'The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction', *The Atlantic*, 245, 1: 65-71.
- BARTHES, R.; *Ouvres complètes*, II, 1966-1973, Paris, Éditions du Seuil, 1993-1995.
- BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BARTHELME, D.; *Come Back, Dr. Caligari*, Boston, Toronto; Little, Brown, 1964
- BARTHELME, D., *Sixty Stories*, Penguin Books, New York, 1981.

- BARTHELME, D., *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme*, Berkeley, Counterpoint, 1997
- BARTHELME, D., *City Life*, Farrar, Straus & Giroux, 1970
- BARTHELME, D. *Snow White*, New York, Atheneum, 1972 (1965).
- BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BAUMBACH, J., *The Landscape of Nightmare. Studies in the Contemporary American Novel*, Nova York, New York University Press, 1965.
- BELL, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, Inc. 1977
- BELLOW, S.; *Seize the day*, London, Penguin Books, 1996.
- BERLIN, I., *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BETTLEHEIM, B.; 'Individual and Mass Behavior in Extreme Situations', *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, XXXVIII, 1943.
- BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1994
- BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.
- BENJAMIN, W., *Denkbilder. Imágenes que piensan*, Abada, Madrid, 2014.
- BENJAMIN, W., *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona, Columna, 2001.
- BERGER, P, I LUCKMANN, T., *The Social Construction of Reality. A treatise in the Sociology of Knowledge*, Londres, Penguin, 1967.
- BEWLY, M., 'Fenimore Cooper and the Economic Age', *American Literature*, 26: 2, 1954, pàgs. 166-195.
- BLOOM, H., *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BOURDIEU, P., *Language and Symbolic Power*, Polity Press, 1991
- BOURDIEU, P. *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, P., *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- BOND, R. P.; *English Burlesque Poetry, 1700-1750*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1932.

- BOOTH, W.; *The Rethoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961
- BRADBURY, M., *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, Londres, Oxford i Nova York, Oxford University Press, 1973.
- BRADBURY, M., *The Modern American Novel*, Oxford i Nova York, Oxford University Pres, 1983.
- BRADBURY, M. i RULAND, R.; *From Puritanism to Postmodernism: A history of American Literature*, Viking, 1991
- BRUSS, E. W. *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982.
- BRUSS, E. W., 'The Game of Literature and Some Literary Games', *New Literary History*, 9: 1, 1977, pàgs. 153-172.
- BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BURNS, S. J., (ed.). *Conversaciones con David Foster Wallace*, trad. José Luis Amores, Málaga, Pálido Fuego, 2012.
- CABO ASEGUINOLAZA. F. (comp.), *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999
- CALASSO, R.; *K*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- CALINESCU, M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CAMPBELL, J., *The Hero with a Thousand Faces*, Nova York, MJF Books, 1949.
- CANER, R., *Gadamer, Lector de Celan*, Barcelona, Herder, 2009.
- CANTOR, J., *The Space Between. Literature and Politics*, Baltimore i Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981.
- CAREY, J., *The Intellectuals and The Masses, Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia*, Londres, Faber and Faber, 1992
- CASALS, J., *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- CAYGILL, H., *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, New York i Londres, Routledge, 1998.

- CHASE, R., *The American Novel and its Tradition*, Doubleday Book, 1957
- CHÉNETIER, M., 'Charting Contemporary American Fiction: A View from Abroad', *New Literary History* 16, 3: 653-669.
- CHÉNETIER, M., *Más allá de la sospecha. La nueva ficción Americana desde 1960 hasta nuestros días*, Madrid, Visor, 1997.
- CHRISTENSEN, I., *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, 1981.
- COETZEE, J. M., *Foe*, Toronto, Stoddart, 1986.
- COLEBROOK, C., *New Literary Histories*, Manchester i Nova York, Manchester University Press, 1997.
- COMERCHERO, V., *Nathanael West. The Ironic Prophet*, Syracuse Univesrity Press, 1964
- COOVER, R., *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop*, Nova York, Random House, 1968.
- COOVER, R., *Pricksongs & Descants*, Nova York, E. P. Dutton, 1969.
- COOVER, R., *The Public Burning*, New York, Viking, 1977.
- COOVER, R., 'Heart Suite', San Francisco, McSweeney's Books, 2005
- CRARY, J.; *Techniques of the observer: on visión and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1992.
- DANTO, A., *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- DAVIDSON, I.; *Parody in Jewish Literature*, New York, AMS Press, 1966.
- DE CERTEAU, M., *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DEKOVEN, M., *Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern*, Duke University Press, London, 2004.
- DELEUZE, G., *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969.
- DELGADO, M., a 'Impostura y sociedad. Lo verdadero y lo verosímil en Erving Goffman', *Escala*, nº 5, 2002.

- DEMBO, L.S. (ed.) *Nabokov the Man and His Work*, Madison/Mil. & London, 1967
- DERRIDA, J., *L'écriture et la Différance*, Paris, Seuil, 1967
- DERRIDA, J., *De la grammatologie*, Paris, Éd. De Minuit, 1971.
- DERRIDA, J., *Positions*, Éd. du Minuit, 1972.
- DEWEY, J., *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958.
- DEWEY, J., *Experience and Nature*, Nova York, Dover Publications Inc., 1958.
- DICKSTEIN, M. 'Fiction hot and kool: dilemmas of the experimental writer', *TriQuarterly*, 33, Spring 1975
- DILTHEY, W., *Dos escritos sobre hermenèutica: el surgimiento de la hermenèutica y los esbozos para una crítica de la razón històrica*, Madrid, Istmo, 2000.
- DOCTOROW, E. L., *The Book of Daniel*, New York, Bantam, 1971
- DOCTOROW, E. L., *Ragtime*, New York, Random House, 1975.
- DOCTOROW, E. L., 'False Documents', a Trenner (1983), pàgs. 16-27.
- DOLEZEL, L.
- DREW, P. i WOOTTON, A.; *Erving Goffman. Exploring the interaction order*, Polity Press, Cambridge, 1988.
- DROYSEN, J. G., *Històrica: sobre enciclopèdia i metodologia de la història*, Barcelona, Ed. 62, 1986
- DURKHEIM, E., *Les formes elementals de la vida religiosa*, Barcelona, Edicions 62, 1987
- ECO, U., *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ECO, U., *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona, Lumen, 1984.
- ECO, U., *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993.
- ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- ECO, U., *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino, 1991.
- EDEL, L., *The Psychological Novel 1900-1950*, New York, Haskell House, 1966

- ELIADE, M. *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza editorial, 2011.
- ELKIN, S.; *A Bad Man*, Obelisk, 1967.
- EMERSON, R.W.; *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, The Modern Library, New York, 2000.
- ERLICH, V.; *Russian Formalism. History – Doctrine*, new Haven i Londres, 1981 (3era ed.)
- Faris, W.B., *Labyrinths of Language. Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.
- FEDERMAN, R.; ‘Surfiction: A Postmodern Position’, *Partisan Review*, 40, 3 (1973)
- FEDERMAN, R. *Double or Nothing*, The Swallow Press, 1976
- FEDERMAN, R. *Take it or Leave It*, The Fiction Collective, 1976.
- FEDERMAN, R. (ed.), *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, III, Swallow, 1981.
- FEDERMAN, R., *Critifiction. Postmodern Essays*, Nova York, State of New York University Press, 1993.
- FISH, S., *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley, University of California Press, 1972.
- FISH, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980..
- FITZSIMMONS, M. A., PUNDT, A. G., I NOWELL, C. E. (eds.), *The Developament of HlStoriography*, Harrisburg, Stackpole, 1954.
- FOKKEMA, D., *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam i Philadelphia, John Benjamins, 1984.
- FOKKEMA, D., I BERTENS, H. (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam i Philadelphia, John Benjamins, 1986.
- FOSTER, H. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash. Bay Press, 1983.

- FOSTER, H., *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- FOSTER WALLACE, D., 'A supposedly fun thing I'll never do again', *A supposedly fun thing I'll never do again. Essays and Arguments*, Little, Brown and Company, New York, 1997
- FOSTER WALLACE, D., *This is Water*, Little, Brown & Company, 2009.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, M., *L'Archeologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOWLES, J.; 'On writing a novel', *Cornhill Magazine*, 1960; pàgs. 287-288.
- FOWLES, J., *The French Lieutenant's Woman*, Boston, Little, Brown and Co., 1969
- FOWLES, J., *The Ebony Tower*, Boston, Little, Brown, and Co., 1974.
- FOWLES, J., *A Maggot*, Toronto, Collins, 1985.
- FRANK, J., *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington i Londres, Indiana University Press, 1963.
- FREEDMAN, R., *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, 1966.
- FRISBY, D., *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Visor, 1992.
- GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996.
- GADO, F., *First Person: Conversation on Writers and Writing*, Shenectady, Nova York, Union College Press, 1973
- GADDIS, W., *The Recognitions*, Nova York, Penguin, 1993 [1955].
- GALLOWAY, D. 'Nathanael West's Dream Dump', a *Critique*, hivern de 1963
- GARCÍA DIEZ, E., *John Barth. El artificio como técnica narrativa*, Salamanca, Almar, 1982.
- GARDNER, J.; *Grendel*, New York, Vintage Books, 1989 (1971).
- GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

- GASS, W. H., *Fiction and the Figures of Life*, Boston, Nonpareil Books, 1979.
- GASS, W. H., *The World Within the Word*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1978.
- GALLOWAY, D., *The Absurd Hero in American Fiction*, Austin, University of Texas Press, 1966.
- GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979. Cf. 'Géneros, Tipos, Modos', a Garrido GALLARDO, M.A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.
- GEERTZ, C., *The Interpretation of Cultures*, Collins, 1993.
- GOETHE, *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba, 1999.
- GOFFMAN, E., *Frame Analysis: An Essay on the organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974.
- GOLD, M. *Change the World!*, International Publishers, New York, 1936.
- GORDON, L., *Robert Coover. The Universal Fictionmaking Process*, Southern Illinois University Press, 1983
- GRAFF, G.; 'Babbitt at the Abyss: The Social Context of Postmodern American Fiction', *Tri-Quarterly* 33 (primavera de 1975), p. 305-337.
- GRAFF, G., *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago i Londres, University of Chicago Press, 1979.
- GREEN, J., *Fire the Bastards*, Dalkey Archive Press, 1992.
- GREENBLATT, S., 'Towards a poetics of culture', a *The New Historicism*, VEESER, H. ARAM (ed.), New York, Routledge, 1989.
- GRAY, J., *El silencio de los animales. Sobre el progreso y otros mitos modernos*, México, Sexto Piso, 2013.
- GROSSVOGEL, D. I, *Limits of the Novel. Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell University Press, 1968.
- GROSZ, E. A. et al. (eds.), *Futur Fall. Excursions into Post-Modernity*, Sidney, Power Institute of Fine Arts, 1986.

- GUERARD, A.J. 'Notes on the rhetoric of anti-realist fiction', *TriQuarterly*, 30, Spring, 1974
- GUERRERO, G. *Teorías de la lírica*, F.C.E. México, 1998.
- HABERMAS, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- HANOOSH, M.; 'the Reflexive Function of Parody', *Comparative Literature*, Vol. 41, primavera de 1989, pàgs. 113-127
- HANSEN, A.J., 'The Dice of God: Einstein, Heisenberg and Robert Coover', *Novel*, 10, 1976
- HARRIS, CH. B.; *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven, College & University Press, 1971
- HASSAN, I., *Radical Innocence. The Contemporary American Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1961.
- HASSAN, I., 'POSTmodernISM', *New Literary History* 3,1, 1971: pàgs. 5-30.
- HASSAN, I., *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- HASSAN, I., *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.
- HASSAN, I., *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990
- HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- HELLER, J., *Catch-22*, Nova York, Simon & Schuster, 1961
- HELLER, J., *Something Happened*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1974
- HELLER, J., *Good as Gold*, Nova York, Simon & Schuster, 1979.
- HELLMAN, J., *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1981.
- HILFER, T.; *American Fiction Since 1940*, Harlow, England, Longman Group, 1992.

- HIGHET, G.; *Anatomy of Satire*, Princeton, Nova Jersey; Princeton University Press, 1962
- HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1997.
- HOUSEHOLDER, F. W; 'ΠΑΡΩΙΔΙΑ', *Journal of Classical Philology*, vol. 39, n° 1, Gener, 1944.
- HOWE, I., *The Decline of the New*, Nova York, Harcourt, Brace & World, 1970.
- HURLEY, P.J., 'France and America: Versions of the Absurd', *College English*, 26, 8; 1965, pàgs. 634-640
- HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York i Londres, Methuen, 1984.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres i Nova York, Methuen, 1985.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988.
- HUTCHEON, L., *The Politics of Posmodernism*, Londres i Nova York, Routledge, 1989.
- HUYSEN, A., *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- ILLOUZ, E. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*, University of California Press, 2008.
- IMHOF, R., *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1986.
- ISER, W., *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAKOBSON, R., *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973
- JAMES, H., *The Art of Fiction and Other Essays*, Nova York, Oxford University Press, 1948.
- JAMES, H. *Literary Criticism* (vol. 2), New York, Library of America, 1984.

- JAMES, W. *Writings. A Comprehensive Edition*, McDermott, J. (ed.), New York, Random House, 1967.
- JAMESON, F., *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971,
- JAMESON F., *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press.
- JAMESON F., 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review*, 146, 1984, pàgs. 53-92
- JAMESON, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic Of Late Capitalism*, Londres i Nova York, Verso, 1991.
- JAPPE, A., *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998
- JAY, M., *Adorno*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- JAY, M., *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2003
- JAY, M., *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- JENCKS, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy, 1977.
- JENCKS, C., *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*, Londres Academy, 1980.
- JENCKS, C., *What is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions, 1986
- JENNY, L.; 'La stratégie de la forme', *Poétique*, n° 27, 1976; pàgs. 257-281
- JOHNSON, B. S., *Albert Angelo*, Londres, Constable, 1964.
- JOHNSON, B. S., *The Unfortunates*, Londres, Panther Books, 1969
- JOHNSON, B. S., *Well Done God! Selected Prose and Drama of B.S. Johnson*, Londres, Picador, 2013.
- JOHNSTON, J., *Carnival of Repetition. Gaddis's The Recognitions and Postmodern Theory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

- JOSIPOVICI, G., *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, Londres, MacMillan, 1971.
- JOSIPOVICI, G., *What Ever Happened to Modernism*, Yale University Press, 2010.
- JOYCE, J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, The Viking Press, 1956.
- JUNG, C.G.; *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970 [2012].
- KELLMAN, S. *The Self-Begging Novel*, The Macmillan Press, 1980.
- KENNARD, J., *Number and Nightmare*, Hamden, Archon Books, 1975.
- KENNEDY, Th. E., *Robert Coover. A study of the Short Fiction*, New York, Twayne 1992.
- KERMODE, F., *The Sense of and Ending*, Londres i Nova York, Oxford University Press, 1966.
- KIREMIDJIAN, G. D., 'The Aesthetics of Parody', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 2, 1969, pàgs. 231-242.
- KLINKOWITZ, J., *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, Urbana, Chicago i Londres, University of Illinois Press, 1975,
- KLINKOWITZ, J., *The Practice of Fiction in America. Writers from Hawthorne to the Present*, Ames, The Iowa State University Press, 1980.
- KLINKOWITZ, J., *The Self-Apparent Word: Fiction as Language, Language as Fiction*, Southern Illinois University Press, 1984.
- KNICKERBOCKER, C., 'Humor With a Mortal Sting', *The New York Times Book Review*, 1964.
- KOSELLECK, R., *Crítica y crisis*, Madrid, Trotta. 2007
- KOSTELANTEZ, R., 'The American Absurd Novel', *The New York Times Book*, 1965.
- KRACAUER, S., *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

- KRAUS, K. *'La Antorcha'. Selección de artículos de 'Die Fackel'*, Barcelona, Acantilado, 2011.
- KRAUSS, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- KRIEGER, M.; *Ekbprasis: The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, 1992.
- KRISTEVA, J., *Semiótica*, (2 vols.), Madrid, Fundamentos, 1978
- KRYSINSKI, W., *Carrefour de signes: Essais sur le roman moderne*, The Hague, Mouton, 1981.
- KUTNIK, J., *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Southern Illinois University Press, 1986.
- LACAPRA, D., *Rethinking Intellectual History. Texts, Contexts and Language*, Cornell University Press, 1983
- LAFONT, C., *La razón como lenguaje: una revisión del 'giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana*, Madrid, Visor, 1993.
- LAING, R.D., *The Politics of Experience*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996.
- LARRÁIN, J. *El concepto de ideología* (vol. 4), Santiago de Chile, LOM, 2010
- LEHMAN, R. 'Existentialism in Recent American Fiction: The Demonic Quest', *Texas Studies in Literature and Language*, Spring, n° 1, 1959
- LENTRICCHIA, F., *After the New Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, CL. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LÉVI-STRAUSS, CL. *Les mythologiques 1: Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEVIN, H., *The Power of Blackness*, New York, 1958
- LEVINE, P., *E. L., Doctorow*, Londres i Nova York, Methuen, 1985.
- LODGE, D., *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.

- LODGE, D., *L'art de la ficció*, Barcelona, Empúries, 1998.
- LUCENTE, G. L., *Beautiful Fables: Self-Consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986.
- LUKÁCS, G., *Teoria de la novel·la*, Barcelona, Ed. 62, 1965.
- LYOTARD, J.F., *L'assassinat de l'expèrience par la peinture*, Monory, Talence, Le Castor Astral, 1984.
- Liotard, J.F., *La Condition Postmoderne: raport sur le savoir*, Paris, Éd. du Minuit, 1979.
- MCCAFFERY, L., *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William Gass*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982.
- MCDERMOTT, J.; *The Culture of Experience. Philosophical Essays in the American Grain*, Illinois, Waveland Press, 1976.
- MCHALE, B., 'Modernist Reading. Post-Modern Text. The Case of *Gravity's Rainbow*', *Poetics Today* 1, 1979, pàgs. 85-110.
- MCHALE, B., 'Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing', Fokkema i Bertens, (1986), pàgs. 53-79.
- MCHALE, B., *Postmodernist Fiction*, Londres i Nova York, Methuen, 1987.
- MACLEOD, C., *Horatio Alger, Fernwell. The End of the American Dream*, Nova York, Wideview Books, 1980.
- MAILER, N., *Advertisements for Myself*, Londres, Andre Deutsch, 1959
- MARCUSE, H., 'El carácter afirmativo de la cultura burguesa' *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1968.
- MARTÍNEZ-MARZOA, F.; *La cosa y el relato*, Madrid, Abada, 2009.
- MATAS, A. *La ciudad y la trama*, Lengua de Trapo, Madrid, 2010.
- MATTESICH, S., *Lines of Flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*, Durham i Londres, Duke University Press, 2002.
- MAZUREK, R.A., 'Metafiction, the Historical Novel and Coover's *The Public Burning*', *Critique* 23, 3, 1982, pàgs. 29-42.

- MEAD, G., H., *Espíritu, persona y sociedad*, México, Paidós, (3era imp.), 1993.
- MENAND, L., *The Metaphysical Club. A Story of Ideas in America*, Glasgow, Flamingo, 2001.
- MENKE, Ch. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997
- MIGUEL-ALONSO, R., 'Mimesis and Self-Consciousness in Robert Coover's *The Universal Baseball Association*', *Critique*, 37, 1996
- MOLESWORTH, CH., *Donald Barthelme's Fiction. The Ironist Saved From Drowning*, University of Missouri Press, 1982.
- MOLPECERES, ARNÁIZ, S. *Pensar en imágenes. Los conceptos de mito, razón y símbolo en la cultura occidental*, Editum, Murcia, 2013.
- MOORE, S., *William Gaddis*, Boston, Twayne, 1989
- MORRELL, D.; *John Barth: an Introduction*, Pennsylvania State University Press, 1976.
- MYKLOWITZ, P. S. *Metaphysics to metafiction*. Nova York, State University of New York Press, 1998.
- NAVARRO, D. (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Ambaixada de França, 1997.
- NEWMAN, CH., *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985.
- NEWMAN, CH., *A Child's History of America. Some ribs and riffs for the Sixties*, Chicago, The Swallow Press, 1973.
- Newman, R. D., *Understanding Thomas Pynchon*, Columbia, University of South California Press, 1986
- NIETZSCHE, F., *Així parlà Zaratrustra*, Quaderns Crema, 2007.
- O'DONNELL, P. I CON DAVIS, R. (eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore i Londres, Johns Hopkins University Press, 1989.

- O'NEIL, J.C., *The Authority of Experience*, The Pennsylvania State University Press, 1996.
- OLDERMAN, R., *Beyond the Waste Land: A Study of the American Novel in the Nineteen-Sixties*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1973.
- ORTEGA I GASSET, J., *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- OULIPO (col.), *De la littérature potentielle: créations ré-crétions, récrétions*, Gallimard, París, 1973
- PALTI, E., *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad nacional de Quilmes editorial, 1998.
- PARRINGTON, V. A *Main Currents of American Thought*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1930
- PAVEL, TH., *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.
- PAVEL, TH; 'Tragedy and the sacred: notes towards a semantic characterization of a fictional genre', *Poetics*, 10: 2, 1981
- PAZ, O. *El arco y la lira*, Mèxico, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PEPPER, S. C., *World Hypotheses: A study in evidence*, Berkeley, Los Angeles i Londres, University of California Press, 1942.
- PERRET, C., *Walter Benjamin sans destin*, La lettre volée, Bruxelles, 2007.
- PETILLON, P-Y., *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992.
- PIGLIA, R. (comp.), *Polémica sobre realismo*, Barcelona, Buenos Aires, 1972
- POE, E. A., 'Filosofía de la composición', *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1987.
- POIRIER, R., *The Renewal of Literature. Emersonian Reflections*, Faber & Faber, Boston, 1987.

- POIRIER, R., *A World Elsewhere. The Place of Style in American Literature*, Nova York, Oxford University Press, 1966.
- PRINCE, A. I CARRUTHERS, I; 'An interview with John Barth', Montreal, *Prism*, 1968.
- PUEO, J. C., *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002.
- PUTZ, M., *The Story of Identity. American Fiction of the Sixties*, Stuttgart, 1979.
- PYNCHON, T., *V.*, Nova York, Bantam, 1961.
- PYNCHON, T., *The Crying of Lot 49*, Nova York, Bantam, 1965.
- PYNCHON, T., *Gravity's Rainbow*, Nova York, Viking, 1973.
- PYNCHON, T., *Slow Learner*, Nova York, Little, Brown and Co., 1984.
- RAHV, PH.; 'The Cult of Experience in American Writing', *Literature and the Sixth Sense*, Nova York, 1960.
- REISS, T., *The Discourse of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- RICOEUR, P., *Temps et récit* (3. Vols), París, Seuil, 1983-1985.
- RIESMAN, D., *The Lonely Crowd*, Yale University Press, 1950.
- RIFFATERRE, M; 'L'intertexte inconnu', *Littérature*, nº41, febrer de 1981.
- ROSSET, CL. *Le Réel: traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, 2004.
- RYLE, G., *The Concept of Mind*, Hardmondsworth, 1966
- RORTY, R.; *El giro lingüístico*, Madrid, Paidós, 1990.
- ROTH, PH.; 'Writing American Fiction', *Commentary* 31, (Mar. 1961)
- ROSENBERG, H., *The Anxious Object*, New York, Collier Books, 1964.
- RUBIN, J., *We Are Everywhere*, Harper Colophon Books, 1971.
- SAID, E., *Begginings: Intention and Method*, Nova York, Basic, 1975.
- SAID, E., 'Contemporary Fiction and Criticism', *TriQuarterly* 33, 1975, pàgs. 231-256.
- SAID, E., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

- SAMOYAUULT, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.
- SARLO, B., *Borges: un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- SARRAUTE, N., *L'ère du soupçon*, Paris, Folio, 1987 (1956).
- SATTERFIELD, B., 'Facing the Abyss: *The Floating Opera* and *The End of the Road*', *College Language Association Journal*, 26.3, 1983; pàgs. 341-352.
- SCHILLER, F., 'Sobre poesía ingenua y poesía sentimental', *Friedrich Schiller: Sobre la gracia y la dignidad, sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Barcelona, Icaria, 1985.
- SCHLEGEL, F., 'Diálogo sobre la poesía', *Friedrich Schlegel. Obras Selectas*, vol. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983
- SCHOLES, R., *The Fabulators. Durrell, Vonnegut, Southern, Hawkes, Murdoch, Barth*, New York, Oxford University Press, 1967.
- SCHOLES, R., 'The Allegory of Exhaustion', *Fiction International* 1, tardor, 1973
- SCHOLES, R., *Fabulation and Metafiction*, Urbana i Chicago, Univesrity of Illinois Press, 1979.
- SELDEN, R., *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993
- SHKLOVSKI, V., *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.
- SCHULTZ, M., *Black Humor Fiction of the Sixties*, Ohio University Press, 1973.
- SEDLMAYR, H., 'El afán de pureza' a *La revolución en el arte moderno*, Barcelona, Acantilado, 2008
- SIEGLE, R.; *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*, Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1986
- SIMMEL, G., *Filosofía del dinero*, Granada, Comares, 2005.
- SIMMEL, G., *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988.
- SKINNER, Q., 'Meaning and Understanding in the History of Ideas', *History and Theory*, 8, 1969.

- SLETHAUG, G. 'Barth's Refutation of the Idea of Progress', *Critique*, vol. Gener, 1972.
- SLOTERDIJK, P., *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.
- SONTAG, S., *Against Interpretation*, New York, Doubleday, 1966.
- SORRENTINO, G., *Imaginative Qualities of Actual Things*, New York, Dalkey Archive, 1971.
- SORRENTINO, G. *Mulligan Stew*, New York, Evergreen, 1979.
- SPARK, M.; *The Comforters*, Londres, Virago, 2009.
- SPERANZA, G. *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- STARK, J., *Pynchon's Fictions. Thomas Pynchon and the Literature of Information*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1980
- STEINER, G., *Real Presences*, Londres, Faber and Faber, 1989.
- STONEHILL, B., *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- STUHR, J.J.; *Genealogical Pragmatism: Philosophy, Experience and Community*, Nova York, 1992.
- SUKENICK, R. 'Twelve Digressions Toward a Study of Composition', *New Literary History* 6, (1975).
- SUKENICK, R., *The Death of the Novel and other stories*, The Dial Press, New York, 1969.
- SUKENICK, R., *Down and in. Life in the Underground*, Nova York, Beech Tree Books, 1987.
- SYPPER, W., *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Vintage, 1964.
- SYPPER, W., *Literature and Technology. The Alien Vision*, Nova York, Random House, 1968.

- TANNER, T., *City of Words. American Fiction, 1950-1970*, Londres, Jonathan Cape, 1971.
- TAYLOR, C. *La ética de la autenticidad*, Paidós Ibérica, 1994.
- THARPE, J., *John Barth. The comic Sublimity of Paradox*, Southern Illinois University Press, 1974.
- TODOROV, T., *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil, 1981.
- TOEWS, J. E., 'Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience', *The American Historical Review*, 92: 4, 1987.
- TOTH, J., *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*, Nova York, Suny Press, 2010.
- TRENNER, R. (ed.), *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1983
- VALENTE, J.A., *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
- VAN WYCK BROOKS, *America's Coming-of-Age*, Nova York, Doubleday, 1958
- VEESER, H. ARAM (ed.), *The New Historicism*, New York, Routledge, 1989
- VENTURI, R. et al., *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- VIÑAS, D. 'Emilio Alarcos leyendo a Blas de Otero: hacia una teoría de la lírica', *Pensamiento Literario Español del Siglo XX*, Anexos de Tropelías, 16, Saragossa, 2011.
- VIÑAS, D., *Erótica de la autoayuda*, Barcelona, Ariel, 2012
- VONNEGUT JR., K., *The Sirens of Titan*, Nova York, Dell, 1959.
- VONNEGUT JR., K., *Mother Night*, Nova York, Harper and Row, 1961.
- VONNEGUT JR., K., *Cat's Cradle*, Nova York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963.

- VONNEGUT JR., K. *Slaughterhouse-Five*, Nova York, Seymour, Lawrence-Delacorte Press, 1969.
- WATT, I., *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- WAUGH, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge, 1984.
- WELLEK, R. 'Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*', *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1970.
- WELLEK, R., 'Some Principles of Criticism', *The Critical Moment*, Londres, Faber & Faber, 1963.
- WELLMER, A.; *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993
- WEST, N., *Complete Works*, Farrar, Straus & Giroux, Londres, 1957.
- WHITE, H., *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978,
- WHITE, H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- WHITE, H., 'Historical Pluralism', *Critical Inquiry*, 12, 3.
- WILDE, A., *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimor, Johns Hopkins University Press, 1981.
- WILDE, A., *Middle Grounds. Studies in Contemporary American Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.
- WHYTE, W.H., *The Organization Man*, New York, Simon & Schuster, 1956.
- WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- WOOLF, V., *A Writer's Diary*, Londres, The Hogarth Press, 1959.
- YUNCK, J. A.; 'The Two Faces of Parody', *Iowa English Yearbook*, 8, 1963
- ZAMORA, J.A., 'TH. W. Adorno y la aniquilación del individuo', *Isegoría*/28 (2001).

ZAVARZADEH, M., *The Mybopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.

ZIEGLER, H., *John Barth*, Nova York, Methuen, 1987; JAMES BURTON FULMER, 'First Person Anonymous': Sartrean Ideas of Consciousness in Barth's *Lost in the funhouse*', *Critique*, 41, 4; 2000; pàgs. 335-347

ŽIŽEK, S.; *Mirando al sesgo*, Barcelona, Paidós, 2000.

ŽIŽEK, S.; *Acontecimiento*, México, Sexto Piso, 2014.