

«L'ombra de dins l'ombra de mi mateix».

Una indagació en la metaliteratura de l'obra de Manuel Baixauli

MARIA DASCA *Universitat de Harvard*

RESUM: Amb tres novel·les (*Verso*, 2002, *L'home manuscrit*, 2007, i *La cinquena planta*, 2014) i un recull de microrelats (*Espiral*, 1998, revisat i publicat el 2010), Manuel Baixauli s'ha posicionat com un dels narradors més originals del panorama literari actual. La seva literatura és una operació de creació i imaginació que situa el lector en una realitat ambigua, entre el somni i la vetlla, i posa de manifest l'enigma que li és consubstancial. El propòsit d'aquest article és avaluar els components metaliteraris de l'obra de Baixauli a partir de l'anàlisi de l'ús de l'autoreferencialitat, el desdoblament espectral i la metanarrativitat.

PARAULES CLAU: Narrativa, metanarrativitat, autoreferencialitat, Baixauli.

ABSTRACT: With three novels (*Verso*, 2002, *L'home manuscrit*, 2007, *La cinquena planta*, 2014) and one book of micro-stories (*Espiral*, 1998, re-issued in revised form in 2010), Manuel Baixauli has made a place for himself as one of the most original writers on the Catalan scene. His work is the result of an imaginative creative process which takes the reader to an ambiguous place, half way between dream and wakefulness, bringing out the essential enigmatic dimension of reality. The article attempts an assessment of the metaliterary components of Baixauli's work through the analysis of his use of self-referentiality, the doppelgänger and metanarrativity.

KEYWORDS: Narration, metanarrativity, self-referentiality, Baixauli.

«Ombres sense ombra, només reals per a morir contra el mur.»

(PALÀCIOS 2013, p. 121)

«Què hi ha dins de mi que em fa ombra?»

(BAIXAULI 2002, p. 58)

Introducció

Perdut en un desert llis, infinit, veus, al lluny, una immensa caragola. T'hi acostes, a poc a poc. Només s'ouen els teus passos i, si t'hi atures, el batec del teu cor. Quan per fi hi arribes, et plantes davant la colossal obertura. Sents remor d'ones. Guaites, sense por, al buit. Com tots els qui vingueren abans, com tots

els qui vindran, ets vertiginosament aspirat per l'espiral i ingresses, per sempre, a l'oceà de l'oblit. (BAIXAULI 2010, p. 114)

Amb aquesta narració, Manuel Baixauli clou el recull *Espiral*, de 1998. Com hem vist, un narrador «Perdut en un desert llis, infinit» troba una immensa caragola, s'hi aboca per contemplar-hi el buit i acaba «aspirat per l'espiral» ingressant «a l'oceà de l'oblit». La descripció sumària d'una escena surrealista (l'espai desert, la caragola immensa), vista des de la perspectiva d'un «tu» que tant pot ser el mateix narrador com el lector interpel·lat, apunta a una resolució oberta. Des de la atemporalitat del present verbal passem a un oblit oceànic, de dimensions incommensurables com les del desert, que ens recorda que la literatura és també reflexió (explícita en aquest cas) sobre la memòria i l'oblit. De la mateixa manera que la temporalitat queda anul·lada, l'espai és traspasat per donar pas a alguna altra cosa. Un espai autoreferencial i metaficcional.

Són diversos, ja, els estudis que han analitzat l'autoreferencialitat i la metaficcionalitat com a trets constitutius d'una part de la narrativa catalana més recent. Entre d'altres, podem esmentar els treballs de Carme Gregori (2010, 2011) sobre l'autoconsciència textual; de Vicent Simbor Roig (2011) sobre la metaficció; d'Enric Balaguer (2014) sobre l'ús del simulacre i la metaliteratura en la literatura catalana recent; i l'estudi de Merilin Kotta (2013) sobre la tematització del procés d'escriptura en la narrativa breu catalana actual. La narrativa de Baixauli, en aquest sentit, fa ús d'una sèrie d'estratègies que evidencien el procés creatiu, de la mateixa manera que ho feren, anteriorment, autors com Joan Perucho, Quim Monzó, Sergi Pàmies o Ramon Solsona, objecte d'anàlisi dels estudis suara esmentats. Constitutiva de la narrativa postmoderna, la literatura baixauliana tematitza motius relacionats amb la mateixa ficció, centrats en l'escriptura o en la figura de l'escriptor. La literatura parla de si mateixa, en tant que constructe lingüístic i ficcional, i per això adquireix un caràcter autoreflexiu i qüestiona la «il·lusió mimètica en què s'ha sostingut i se sosté habitualment el gènere narratiu» (GREGORI 2010, p. 60). Malgrat que l'obra de Baixauli, valorada a partir d'un llibre de títol inequívocament autoreflexiu, *L'home manuscrit* (2007), ha suscitat un creixent interès crític, encara no existeix cap anàlisi que l'abordi des d'unes coordenades metafaccionals. És aquest el motiu que justifica la redacció d'aquest estudi.

Metaficció i autoreflexivitat són elements inherents a la literatura de Baixauli, la qual, segons afirma l'autor, «es disposa a travessar murs» (FENOLLOSA 2014), és a dir: creua els diversos nivells diegètics que configuren la ficció. L'objectiu d'aquest article és indagar en el rerefons metaficcional de la narrativa baixauliana a partir de l'anàlisi d'aquells elements narratius que més es presten a una interpretació en clau metareal. Per fer-ho, partirem de tres premisses metodològiques. La primera és l'assumpció del concepte *metareal* en el sentit etimològic. Així, situarem

dins d'aquesta accepció tots aquells estratagemes que, segons el significat de *meta*, impliquen un canvi de lloc, de forma i de condició. La literatura del metareal inclouria, en conseqüència, aquelles ficcions en què se subverteixen els principis tradicionals d'ordenació de l'espai, del temps i de la representació. A través de recursos com l'autoreferencialitat, el desdoblament espectral i la metanarrativitat, la ficció configura una realitat de referents canviants i fronteres làbils. Els pressupòsits de versemblança i credibilitat queden, per dir-ho *à la* Todorov, en suspens, i la realitat ficcional és interpretada en tant que «fantasia metafísica» (PAGÈS JORDÀ 2014) enquadrada en una «geometria metaliterària» (OLLÉ 2008).

La segona premissa de què parteixo és l'assumpció que la literatura de Baixauli s'ajusta al que Linda Hutcheon, en un estudi de l'any 1980, anomenà la *narrativa narcisística de base metaficcional*. Hutcheon considera que el narcisisme és la condició original perquè s'estableixi, en la novel·la, una relació amb el lector en la qual aquest «has been asked to participate in the artistic process by bearing witness to the novel's self-analyzing development» (HUTCHEON 1980, p. 9). Per la seva focalització en elements interns (imaginatius i psicològics), les ficcions baixaulianes intermedien la relació entre el narrador i el lector a través d'un discurs centrat en si mateix, mitjançant «the internalized act of narration itself» (HUTCHEON 1980, p. 45). Aquesta autoreferencialitat literària, i les seves múltiples expressions, ha estat un tema essencial en la discussió de la ficció anomenada «postmoderna» i ha generat debats crítics i taxonomies rellevants al llarg de la dècada dels anys vuitanta i noranta. Un dels motius que s'hi associa és, com veurem, el desdoblament, un element clau en l'obra de l'autor valencià.

La tercera, és l'assumpció, com a base de la construcció ficcional, de plantejaments «metaliteraris». Segons apunta Simbor Roig (2011, p. 169-171), el concepte «metaliteratura» s'utilitza d'ençà dels anys 1970 per referir-se a la ficció autoreferencial o autorepresentacional, que conté comentaris sobre si mateixa o el seu llenguatge. En deixar en evidència els mecanismes de què es val la ficció novel·lística força el lector a desenvolupar un paper actiu en la interpretació, a esdevenir «col·laborador instead of consumer» (HUTCHEON 1980, p. XV), a la vegada que tant l'autor com el lector poden passar a ser objecte de representació. Citant Hutcheon (1980, p. XV): «Metafiction teaches, as does contemporary novel, that discourse is language as *énonciation*, involving, that is, the contextualized production and the reception of meaning.» Es tracta, per tant, d'un tipus d'escriptura que se situa «on the border between fiction and criticism» (CURRIE 1995, p. 2) per la qual cosa té punts en contacte, com veurem, amb la forma assagística.

El procés d'escriptura, en Baixauli, esdevé el centre temàtic que instiga la narració, l'origina i la justifica. Així, a *L'home manuscrit* el relat es presenta com a «memorial» o «inventari raonat, descriptiu, analític, dels moments de la meua vida en què Ell ha ficat cullerada» (BAIXAULI 2008, p. 11). Mentre que a *La cinquena*

planta l'argument del llibre és esmentat com a resum d'una obra d'un tal Timoticus Furko:

La cinquena planta. Una setmana després d'haver enllestit una novel·la, un escriptor desconegut sent els primers símptomes d'una malaltia que el deixa, només en cinc dies, completament paralytitzat, talment una pedra. Una pedra, però, amb tota la capacitat de pensar, que, en transcórrer quaranta-dos llarguissims dies, comença a recuperar la mobilitat i, més endavant, l'autonomia. Aquesta punyent i al·lucinatòria experiència és la porta d'una sèrie de revelacions, totes elles relacionades amb l'última planta –hermètica, inaccessible– de l'antic sanatori on té lloc la seua rehabilitació. (BAIXAULI 2013, p. 232-233).

El caràcter metatextual de ficcions com *L'home manuscrit* o *La cinquena planta*, cosides de referències extratextuals, mostra com, progressivament, el procés de narració envaeix el contingut de la ficció. L'obra passa a tematitzar l'escriptura i, en situar al mateix nivell textual el lector i l'autor, anul·la la dicotomia entre realitat i ficció, o, més específicament, entre la realitat i la seva representació. A la vegada, aquesta dialèctica autor-lector esdevé un correlat de la dialèctica autor-crític: «The writer/critic is thus a dialectical figure, embodying both the production and reception of fiction of the roles of author and reader in a way that is paradigmatic for metafiction» (CURRIE 1995, p. 3). A *L'home manuscrit*, per exemple, es vindica la necessitat de finals oberts –i això encaixa amb la proposta ficcional que és la novel·la i s'ajusta, en segon terme, al model de literatura que l'autor defensa, que considera el lector com a creador: «M'agraden els finals oberts, amb lectors o espectadors abandonats per l'autor, dependent de si mateixos. Forçats a pensar, com en la vida (qui dubta que estem abandonats?)» (BAIXAULI 2008, p. 127).

A la vegada, l'emmiration del jo narratiu en l'Ell (un doble de si mateix a *L'home manuscrit*) mostra una autoreflexivitat anticonvencional, explícita. La realitat creada per Baixauli és també paradoxal, en la mesura que, si bé, d'una banda, per la seva metaliteratitat, obliga el lector a reconèixer l'art com a artifici, de l'altra el fa participar en el procés de creació implicant-hi part de la seva experiència vital (HUTCHEON 1980, p. 5) fins a quedar «trapped in the looking glass and led through it» (HUTCHEON 1980, p. 141).

En el seu estudi, Hutcheon distingeix entre dues formes de narcisisme metaficcional (HUTCHEON 1980, p. 23-34). El primer, *overt* o *obert*, s'aplica a aquelles ficcions en què l'autoconsciència i l'autoreflexió hi són evidents, normalment tematitzades explícitament, en forma d'al·legoria, metàfora o comentari dins la ficció. És el que trobem a *L'home manuscrit* i a *La cinquena planta*. En el segon, el narcisisme *covert* o *encobert*, l'autoreflexió és implícita: «it is structuralized, internalized within the text» (HUTCHEON 1980, p. 31). En aquest tipus de metaficció hi obser-

vem «recurring structural models found internalized» (HUTCHEON 1980, p. 31) que permeten assenyalar l'autoreferencialitat del text. Entre els models metafòrics que estructuraven internament els textos autoreflexius hi trobem: 1) *detective story*, 2) *fantasy*, 3) *game structure*, 4) *erotic*. Els elements metatextuals de caràcter encobert els trobem en moltes de les narracions d'*Espiral*, convencionalment associades al fantàstic. Tot seguit ho analitzarem més detingudament.

La narrativa de Baixauli

Abans, però, presentarem sumàriament la literatura baixauliana. L'obra de Manuel Baixauli, nascut a Sueca el 1963, és integrada per les novel·les *Verso* (2002), *L'home manuscrit* (2007) i *La cinquena planta* (2014), i el recull de microrelats *Espiral* (1998, revisat en una reedició de 2010). En termes generals, al centre de la seva narrativa hi ha el vincle entre creació i coneixement. A *Verso* la pintura servia al protagonista per endinsar-se en els tabús morals d'una localitat marinera; a *L'home manuscrit* l'escriptura era el punt de partida per a una reflexió sobre les pregoneses del jo i del seu doble; i a *La cinquena planta* l'arquitectura d'un hospital era el pretext per a una divagació sobre la percepció i la memòria. Finalment, al recull *Espiral* s'apleguen algunes de les principals obsessions temàtiques de l'autor, com la mort, la infantesa i el record, manifestes a través de dobles i de jocs paradoxals que tenen com a nucli la literatura. Es tracta, en conjunt, d'una narrativa de base fragmentària, formada de peces breus. Segurament per això, per la brevetat que l'informa, «it attempts, among other things, to assault or transcend the laws of fiction –an undertaking which can only be achieved from within fictional form» (SCHOLES 1995, p. 29).

Malgrat la seva atracció per personatges i situacions fantasmagòrics, Baixauli vindica una literatura al marge del fantàstic, basada en «sensacions» i en el diàleg amb «l'obra dels qui no hi són» (ALIAGA 2014). Utilitza ficcions autoreferencials per a elaborar una memòria inestable, construir una identitat de base cultural i referencial, i desenvolupar una base imatjada de l'escriptura i la reescriptura. La seva literatura s'esplaia en la descripció de mapes mentals, fets pel pensament i pel que l'autor anomena l'«ombra interior». «Somos de quien nos piensa» diu un personatge a *Verso*, una obra on es vindica la capacitat de pensament (i sorpresa) de l'art. La seva formació en el llenguatge plàstic (abans que escriptor, Baixauli fou pintor) fa que la seva narrativa es basi tant en la visualització com en la verbalització del pensament, en una combinació que, segons apunta Calvino, opera a diversos nivells. Segons l'escriptor italià, la literatura prové de la «direct observation of the real world, phantasmic and oneiric transfiguration, the figurative world as it is transmitted by culture at its various levels, and a process of abstraction, condensation, and interiorization of sense experience, a matter of prime importance to both the visuali-

zation and the verbalization of thought» (CALVINO 1988, p. 95). No és estrany, doncs, que moltes de les històries baixaulianes, com el conte «Eclipsi», tematitzin un procés de desaparició dins el somni, on la realitat (la representació de la realitat) es absorbida pel pensament i el desig. Vegem-ho:

Davant l'apatia, l'engreixament i la poca traça del marit, ella recorria als somnis per saciar-se. Amb un veí de vint anys, amb un vagabund, amb una estrella de cinema... No hi havia límits. Cada dia s'enlairava i cada matí aterrava a la rutina.

En un dels somnis, decidí no tornar. El marit, en despertar-se, la buscà inútilment per casa.

Dies després, quan l'interrogaren, ell assegurà haver sentit, durant les llargues vigílies, sospirs i gemecs dins el dormitori. (BAIXAULI 2010, p. 48)

El que podria ser una simple història d'adulteri esdevé una transfiguració onírica, on la transgressió opera en clau figurativa. Seguint el guió suara apuntat, en l'anàlisi del corpus narratiu partirem de tres elements clau en l'elaboració d'aquesta realitat que travessa parets: l'autoreferencialitat, el desdoblament espectral i la metaficció (aquest darrer el tractarem tant des de la perspectiva del narcisisme obert com de l'encobert). Per fer-ho, ens centrarem en les dues darreres novel·les (les més ben valorades per la crítica i més reconegudes per l'autor) i en alguns dels contes d'*Es-piral*.

Autoreferencialitat

Segurament és en les novel·les on trobem més traces d'autoreferencialitat. D'entrada, tenen protagonistes metafòricament (i explícita) exiliats: en la primera s'utilitza un discurs en primera persona per explicar un retir voluntari en el món de la literatura. En la segona, el narrador relata el trasbals de «B» (desdoblament ficcional de l'autor) després que una paràlisi nerviosa, la síndrome de Guillain-Barré, l'obligués a exiliar-se durant «42 dies de pedra» en un sanatori.

Ultra la declaració d'intencions del títol, l'inici de *L'home manuscrit* identifica el jo narratiu amb l'escrit: «Ignore què serà de mi després d'aquesta cita» (BAIXAULI 2008, p. 11). Així se'ns recorda que el narrador (autobiogràfic o no) és (i serà) el que sigui el llibre. A partir d'aquí enceta un periple existencial que viurà de (i amb) l'escriptura i s'extingirà amb la citació de l'*incipit* acabada de referir. La novel·la de fet, es pot entendre com una falla sobre les possibilitats d'extinció i de creació, que va desplegant-se i ampliant horitzons narratius amb la incorporació d'històries concèntriques, textos que tenen com a centre la fascinació del jo per l'es-

criptura. D'una escriptura que s'identifica amb personatges però també amb espais isolats i en ruïna, com la casa d'estiu Villa Carmen, recer del protagonista i base de la seva grafomania, en les parets de la qual s'acumulen màximes com «El confort és la mort» o «L'abisme, com un espill, com la ganyota d'un cadàver, diu veritats a la cara...» (BAIXAULI 2008, p. 223).

La prosa del llibre es presenta, convencionalment, a través d'un narrador autodiegètic, més concretament homodiegètic (GENETTE 1972, p. 252), que fa ús de la primera persona discursiva. Aquesta marca de subjectivitat en el llenguatge, segons l'entengué Benveniste, depèn de l'altre, expressat en la segona persona (del singular o del plural). Així, «le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*» (BENVENISTE 1966, p. 260). Cal recordar, a més, que Baixauli fa ús de l'autofabulació o de la ficcionalització de si mateix; és a dir: es projecta, com a autor, en situacions imaginàries. Es tracta d'un recurs narratiu legitimat per la tradició que es basa en un pacte ficcional unívoc, en la mesura que el lector l'interpreta com una representació (ficcional) de si mateix (GASPARIANI 2008, p. 297).

Aquesta tensió entre el jo i l'alteritat és l'eix de molts dels contes. Així, el relat de la pròpia vida (convertida, a «Anunciació», en una entrada d'enciclopèdia) implica un joc de perspectives que fa visible el solipsisme en què es troba el personatge, portat fins a l'extrem al conte «Relleu». En el primer relat, el protagonista, un pintor, mentre busca biografies amb les quals li agrada de comparar la seva vida, topa amb una entrada amb el seu nom. Entre molest i enecat, rebutja el que considera una «burla fora de mida» i surt cavil·lós de casa confirmant el final tràgic que profetitzava el text (BAIXAULI 2010, p. 25). A «Relleu», en canvi, es parla del dietari d'Ella, una persona obsedida per descriure's, que es refereix a si mateixa utilitzant la tercera persona. Un cop morta, el narrador assumeix la tasca de continuar-ne l'escriptura basant-se, fidelment, en la descripció del cos d'ella. L'operació, per bé que resulta mancada perquè es limita a la part externa, és canviant atesa «La incessant activitat dels cucs» (BAIXAULI 2010, p. 110).

Les transicions entre el món dels vius i el dels morts són vistes amb una naturalitat intranscendent (a «Família», per exemple, el narrador identifica una mosca amb el seu avi, ja traspasat), que constata la ridícula (i el terror) davant tota opció de transcendència. Com s'explica a «Tren», l'anunci de la mort de Déu només pot ser vist com una broma de mal gust que encobreix el pànic davant del buit. Un vell «auster, assenyat, seriós» comunica la notícia amb el rigor degut, la qual cosa suscita reaccions contradictòries (plors i rialles ofegades). El narrador, tanmateix, es manté en una perplexitat que l'esborrona: «Era possible que fins aquell moment Déu haguera existit?» (BAIXAULI 2010, p. 30).

La cinquena planta fa ús del passat i la tercera persona per focalitzar-se en fets consumats. L'autoreferencialitat ficcional és, de fet, indirecta, i es limita a la identificació explícita entre les peripècies del protagonista i les del mateix autor, en la mesura que explica una part de la seva trajectòria com a escriptor, que el lector ja coneix. El protagonista, B, és un escriptor com ell i també patí una paràlisi nerviosa. En certa manera (les referències metaliteràries semblen corroborar-ho) la ficció es posiciona com a complement a *L'home manuscrit*, en la mesura que n'explica els destrets escripturals.

Estructurada en quatre parts («Una pedra», «L'hora del llop», «Arquitectura» i «Cavalls a vora riu»), la novel·la relata el procés de recuperació física i mental de B, un *ecce homo* demacrat. També s'interroga sobre «les estances del remordiment» (BAIXAULI 2014, p. 99), el lloc on van a parar els textos desestimats, l'espai atemporal on també podríem trobar els albats de *L'home manuscrit* o els rostres de morts fotografiats de *La cinquena planta*. Tots aquests personatges i objectes formen part d'una realitat paral·lela, el lloc on s'acumulen existències avortades i accions irrealitzades. L'espai, a la vegada, es converteix en el centre de l'enigma de la ficció. És l'«antic edifici» del sanatori, amb doctors amb «ulls de casa buida» (BAIXAULI 2014, p. 7), una mirada que, com sol ser freqüent en l'obra baixauliana, és determinant en la identificació i la corroboració de l'existència de l'altre.

Els protagonistes d'ambdues novel·les són, endemés, lectors. Baixauli crea constructes simbòlics que han de ser prou representacionals perquè el lector els pugui acceptar. Potser per això situa en un mateix nivell personatge, escriptor i lector: són el mateix. En aquest sentit, la figura del doble –l'interpret, l'altre– contribueix a fer explícita l'autoreferencialitat. Amb la tematització del paper del lector i de l'estatus ontològic del text, es crea i, a la vegada, es trenca l'artifici, i així es crea una paradoxa de gran rendibilitat en la metaficció: «The reader is always presented with embedded strata which contradict the presuppositions of the strata immediately above or below. The fictional *content* of the story is continually reflected by its *formal* existence as text, and the existence of that text within a world viewed in terms of “textuality”» (WAUGH 1975, p. 15). Aquesta textualització de l'escriptura (o dels mecanismes que la fan possible) situa en un primer lloc l'obra literària, que esdevé autònoma, invalidant, tal com apuntarà Baixauli en un dels seus articles, la idea que l'escriptura és deutora de la vida, la seva vida: «Cap creador destacat està a l'altura de la seva obra» (BAIXAULI 2015, p. 23).

A la ficció, el lector o espectador no rep un tractament psicològic, sinó que és el resultat de la conversió de l'autor o de l'espectador en personatge. Al conte «Intrús», per exemple, hi ha una identificació de l'espectador de *Les menines* amb l'obra observada. En aquest cas el narrador, simple visitant del Museu del Prado, s'equivoca de porta mentre cerca el lavabo i es troba atrapat dins l'espai del quadre de Velázquez. Avança silenciosament, intentant no cridar l'atenció del pintor, i es

planta davant d'un espill a través del qual veu els turistes que l'observen. Hi ha, per tant, una doble *mise en abîme*: d'una banda, la del pintor que passa a formar part del quadre; de l'altra, la de l'espectador que s'incorpora a l'objecte observat. En aquest cas, segons Dällenbach, ens trobem amb una *mise en abîme* que implica una reducció paradoxal, ja que suposa, a la vegada, l'assumpció dels rols de subjecte i objecte de la contemplació (DÄLLENBACH 1977, p. 218).

L'audiència pot provocar efectes inesperats en la vida diària del narrador. A «Èxit», per exemple, el protagonista rep l'aplaudiment injustificat de la gent del carrer quan surt de casa. La reacció és tan unànime com absurda: «Aplaudeixen els qui van dins els cotxes, aplaudeix la fornera del cantó, el barber, la filla d'un amic, aplaudeixen els agranadors municipals, les criatures que van a escola, els obrers...» (BAIXAULI 2010, p. 88). La manca d'informació sobre el personatge i el lloc reforça l'aspecte sinistre d'aquesta actitud inesperada, sense cap causa que la justifiqui. Es tracta d'una ficció que tematitza, pejorativament, el motiu del públic, bo i concedint escassa credibilitat a l'èxit de masses.

Finalment, la legitimitat de l'autoria és qüestionada a «Botiga», on el protagonista esdevé autor en atribuir-se, en una filiació invertida, l'obra del pare. En aquest cas, l'èxit de la filiació de l'obra és el que en provoca l'èxit, derivat de l'encert en la recreació d'«un ambient de comerç» que és el propi del pare, «un botiguer eficient del ram de la papereria» que, en estones de lleure, escriví la novel·la *Botiga* (BAIXAULI 2010, p. 44-47). A la farsa de l'atribució autorial s'afegeix una segona falsedat: arran de l'èxit, el protagonista decideix inventar-se el «procés de documentació i elaboració de l'obra». Després n'edita documents inèdits, presumptes paratextos de la novel·la, i en crema l'original. L'obra que li proporcionà la fama esdevé, per tant, el simulacre de què parla Baudrillard: una realitat que no remet a res, sense origen (BAUDRILLARD 1981, p. 10), i que es converteix en la clau de l'èxit de públic i de crítica. Tal com explica Baudrillard, la simulació desfà la diferència entre ver i fals, entre la realitat i la seva representació, i crea un territori sense origen ni realitat: l'hiperreal. Ja gran, i cansat de la fama i el prestigi assolits, el narrador decideix d'escriure una confessió en «deute al pare» en què s'acusa de l'apropiació: «Jo no vaig escriure "Botiga"». Paradoxalment és aquesta obra, i no la primera, la que l'entronitza com a «autor de ficció» que passarà a la posteritat.

Desdoblament espectral

En l'obra baixauliana hi ha una correlació evident entre el tòpic del doble i l'autoreflexió literària. Com en la literatura de Josep Palàcios (un escriptor a qui l'autor homenatja a *L'home manuscrit*), l'obra baixauliana juga amb la creació d'éssers espectrals i especulars. Baixauli els associa a l'encarnació d'altres possibilitats

d'existència de l'autor (a *L'home manuscrit*, per exemple, l'Ell és una possible realització d'ell mateix). En certa manera, el pòsit metatextual de la seva ficció afavoreix el desdoblament. En l'era del simulacre, a més, l'ús del doble s'associa a una pràctica lúdica i metatextual, que, en l'imaginari baixaulià, té com a objectiu indagar en les interioritats d'una psicologia intel·lectual. Es tracta d'un estratagema que posa en evidència l'artifici, a través d'una operació en què la simulació, a diferència de la representació, nega tota possible relació d'equivalència entre el signe i el real (BAUDRILLARD 1981, p. 16).

Un bon exemple del que acabem de comentar és el conte «Oceà». Una parella casada de fa poc decideix viatjar a un país del nord «per oblidar les preocupacions prèvies al casament i posar un bon prefaci a la vida en comú». Un cop a l'habitació de l'hotel, contempen un espatat, des d'on «cauen lentíssimes, somnolents, com els globus que unflem amb la boca, molt a poc a poc, rebotant contra les prominències del perfil [...] dues esferes enormes, imperfectes» (BAIXAULI 2014, p. 91). La parella defuig aquesta visió i planifica el matí, sense adonar-se que les esferes que queien eren els seus caps. En aquest cas, la visió de la caiguda no és reconeguda com a tal, com a possible projecció d'una situació dramàtica que afecta l'existència dels protagonistes. S'ha trencat la correspondència entre la realitat viscuda i la realitat observada, amb funció premonitòria, perquè els protagonistes no s'identifiquen amb el seu doble fragmentat (i només el lector pot fer aquesta interpretació i convertir-se, amb això, en còmplice del narrador).

Enfront de la simulació, el doble s'erigeix com a representació que se sobreposa a la realitat, n'és una representació no simulada i n'evidencia el caràcter autoreflexiu. La pura contingència en la ficció és sempre, com recordarà el lector, una il·lusió (WAUGH 1984, p. 18). També podem relacionar el doble, per la seva focalització en el subjecte, amb una de les característiques de la narrativa postmoderna: el pas, en la ficció, de plantejaments epistemològics (marcats per la voluntat de conèixer el món en què ens trobem immersos) a plantejaments ontològics (atesos a la reflexió sobre el subjecte i les raons d'ésser, el *jo* i els altres *jos*) (MARRUGAT 2014, p. 257). Fet que condueix a una contradicció essencial: la impossibilitat de descobrir una realitat l'existència de la qual no és qüestionada (WAUGH 1984, p. 15). Davant d'això, la metaliteratura pretén de posar en guàrdia el lector amb la visibilització dels estratagemes que basteixen l'artifici narratiu. Altrament, l'auto-narració ha estat vista com una reacció artística i constructiva a la progressiva des-objectivització relacionada amb la capitalisme tardà propi de la globalització (GASPARINI 2008, p. 326).

El doble passa a ser centre d'una narrativa que és a la vegada transitiva i intransitiva, on el subjecte s'adreça al subjecte. Així, el *modus operandi* baixaulià implica, a la vegada, el que Robert Barthes considera propi dels *écrivains* i dels *écrivants*: d'una banda, l'*écrivain* fa un ús instrumental (transitiu) de la paraula; de l'al-

tra, l'*écrivain* parteix d'una concepció intransitiva de la paraula, que retorna a si mateixa i crea una ambigüitat peremptòria (BARTHES 1981, p. 152-155). En Baixauli –nou exemple del «type bâtard» de Barthes– això darrer implica una (des)figuració de l'autor, desdoblant, dins el text.

En la literatura baixauliana, l'aparició del doble desacredita el model del gènere en què, en part, es basa: el dietari. En contra de la pretesa transparència confessional, el joc amb el jo (també clau en l'obra de Palàcios) intel·lectualitza la prosa, en la qual la veu i l'obra, plurals i complexes, constitueixen un mosaic de peces indistinguibles. Hi trobem dibuixos, fotografies, aforismes, diàlegs, digressions assagístiques... De la naturalesa forçosament fragmentària de l'operació en resulta un jo trencat, disseminat en la creació de personatges de ficció simbòlics, com els albat, la Teresa, la Patro, el Ramon i el Màrius de Villa Carmen. Tots ells, pirandellianament, es rebel·len contra la seva possible desaparició al final de *L'home manuscrit*.

També la presentació de l'escriptor Josep Palàcios és objecte d'una reconstrucció explícitament fictícia i, per consegüent, metaliterària. El narrador, en l'etapa d'*idiotescència*, intenta d'entrevistar-lo en el seu domicili de Sueca. No el troba i se l'inventa basant-se en la imatge que se n'havia fet a partir de la lectura d'*Alfabet*. L'imagina «un home prim, de cabells i barbes negres, cutis pàl·lid i dos puntets negres per ulls» i considera que el seu llibre és una «obra densa d'abismes, d'interrogants que generen interrogants, d'acrobàcies sobre el buit» (BAIXAULI 2008, p. 102-103). El personatge de Palàcios viu en l'obscuritat, perquè creu que «la llum oculta» i que, per escriure, cal un pou, atès que la foscor dilata la mirada. Aquesta ficcionalització de l'escriptor es pot relacionar amb la imatge d'escriptor que el narrador representa i vindica a través de la seva prosa aforística.

Com a mostres de desdoblament, no tenim, però, només, la projecció del narrador en la construcció d'alter egos (l'Ell de *L'home manuscrit* o el B. de *La cinquena planta*, o el doble suplantador del conte «Reflex»), sinó també el desplegament de tota una sèrie d'estratagemes que evidencien l'artifici: el mirall, el text autògraf, la recreació del jo de la infantesa i del món que el circumda (com els pares morts de *L'home manuscrit* i alguns contes d'*Espiral*, contínuament *revenants*), etc. Arreu es manifesta aquella «reverberació espectral» de què parla Sòria (SÒRIA 2010), basada en el diàleg amb personatges imaginaris. La mort (un dels temes més reiterats dels contes) i la seva relació (o justificació) de la vida és el que fa possible moltes de les històries, localitzades en cementiris, amb metamorfosis, caníbals i cossos que contenen dins seu més cossos. La progressiva antropomorfització del món fa que parts del cos com la mà puguin arribar a albergar, en relats com «Mà», «un territori ignot» ple de «microsolcs» (BAIXAULI 2010, p. 73). També hi trobem espais infinits com els de «Càlcul», on la simple operació de comptar els dits de la mà esdevé un exercici inacabat (BAIXAULI 2010, p. 82). A la duplicació de personatges s'hi afegeix, per tant, la reverberació espectral d'algunes històries, hipnòtiques, d'on

prové la dimensió onírica de la ficció, a cavall entre el somni i la realitat, l'oblit i el record. El joc amb les repeticions i la circularitat temporal i espacial és un recurs metaficcional i fantàstic que assenyala, un cop més, a nivell ontològic, la naturalesa literària i ficcional del text. En la majoria dels casos es relaciona també amb el cos i l'espai –com hem vist, en les ficcions baixaulianes hi ha mans que descriuen camins sense fi i edificis que són la base material de l'escriptura.

Metaficció

L'escriptura baixauliana és cosida per una sèrie de referències que apunten a un món poblat per fantasmes i imatges al·lucinatòries (com Frankenstein o aquelles sensacions fantasmagòriques tan ben evocades a la pel·lícula *L'hora del llop*, d'Ingmar Bergman, recuperades a *La cinquena planta*). És un món que es desplega amb naturalitat, que apel·la a basardes properes i conegudes (en una evocació que recorda l'*Umheimlich* freudià), més psicològiques que terrorífiques. En la seva construcció participen una sèrie d'elements simbòlics, com els objectes tancats que són les caixes (per obrir) i les portes (per travessar), que esdevenen «estances» del remordiment del narrador a *La cinquena planta*. O els caus i pous dels contes, que impliquen paranys profunds, sota un control permanent i etern: «Tot el que fem està rigorosament vigilat» (BAIXAULI 2010, p. 95). De la mateixa manera que les piscines, a «Piscina», es converteixen en oceans, la sortida de l'illa, a «Imant», no és sinó un retorn al mateix punt de partida. Tot apunta a una circularitat tancada, en què els protagonistes acaben remetent-se a un origen incert, sovint inexacte o erroni.

L'escriptura baixauliana interioritza, endemés, una posició d'autoconsciència. Expressa, com diu a *Verso*, «l'ombra de dins de mi mateix». I se sap transcendir (i d'aquí les possibilitats de coneixement) a través de la mobilització de sabers. Enfront de la inestabilitat ontològica del jo (expressada amb la «mirada d'algú que es busca» de *L'home manuscrit*) posiciona una voluntat de coneixement. Aquesta voluntat no exclou una dimensió sagrada, sobretot en aquesta novel·la, on el sagrat media la relació que el narrador estableix amb l'Ell, concretada en quatre «anunciacions». A la vegada, el sagrat atorga un objectiu teleològic a l'«Obra» escriptural, explica les ànsies autolegitimadores d'una escriptura que es concep (i s'interpreta) a si mateixa en tant que expressió d'una totalitat fragmentada on allò humà (la persona, el món) esdevé minúscul. Tan extingible com el baló de «Fi», que acaba sent la representació d'una Terra aniquilada per un científic vell i ressentit. La representació del món d'aquest baló, que cau al pati del protagonista perquè uns nens l'hi llencen, és entesa com una duplicació de la realitat que el científic no pot consentir: «Si un núvol, un bes, una vida existeixen dues voltes –es diu–, tot perd valor» (BAIXAULI 2010: p. 90). L'aniquilació de la hipotètica duplicació esdevé, per tant, el principi d'una fi

que qüestiona la idea d'originalitat. Perquè, al capdavant, la pretesa realitat és tan falsa com la duplicació, o en pot ser una rèplica encoberta, un simulacre.

En la seva indagació sobre l'existència a través de l'alteritat, és fonamental, a *L'home manuscrit*, anar més enllà de l'escriptura i la lectura, i reescriure. L'escriptor esdevé *reescriptor*, amb la qual cosa passa a descriure experiències que són la suma de diverses experiències sobreposades: «On d'adolescent descrivia el gust de menjar la primera tallada de meló a l'estiu, ara descriu aquell mateix gust afegit al gust de totes les posteriors vegades que he menjat la primera tallada de meló a l'estiu.» (BAIXAULI 2008, p. 153). La reescriptura implica un procés de depuració progressiva que mena a la substitució de la paraula pel gest o la mirada: «El *Dietari* ideal que m'agradaria confegir es limitaria, com a molt, a un miler de pàgines; o millor, a un centenar; o millor, a una pàgina; o millor encara, a una frase, a un gest. A una mirada» (BAIXAULI 2008, p. 153-154). I respon a la voluntat de «tornar-se a fer» (o refer-se) per tal d'ajustar-se a l'altre (l'Ell o l'Hoste): «He canviat, però. Si he imaginat i escrit la teua vida, ha sigut per tal de refer-me. Per arribar a ser tu, em calia reinventar-me» (BAIXAULI 2008, p. 161).

L'exercici reiterat de la reescriptura té la traducció plàstica en l'interès que li despertem els autoretrats de Rembrandt, on es mostra, serialment i palesant el pas del temps, «el rostre del pintor pintat per ell mateix». El narrador els col·lecciona i considera que «Escriptor s'hi emmirallaria, potser, i potser pensaria, com vaig fer jo, que sempre hi ha pous més profunds que el propi» (BAIXAULI 2008, p. 136). L'autexploració concerneix, novament, l'exploració de l'altre.

L'obra de Baixauli és, amb tot això, una magnífica interrogació sobre la capacitat representacional de l'art. Així, a *La cinquena planta* la literatura, els dibuixos, les fotografies, les tovalles esteses al terrat i l'arquitectura desaparitària i cranial es posen al servei dels paisatges de la ment. En fer-ho, l'autor aconsegueix que la llengua suggereixi «*racons de misteri*», en paraules de Palàcios, i s'evidencii «la seva perdurada aptesa per a descriure el món» (PALÀCIOS 2013, p. 212). En certa manera, la seva obra parteix de l'assumpció de la paraula pròpia i aliena. Hi podem destacar l'ús del dialogisme bakhtinià (és a dir: la inclusió de diverses veus, entre personatges o entre personatges i autor), determinat per la inclusió del sistema de creences subjectives del lector, de tal manera que «the strong point of any concrete listener becomes a self-sufficient focus of attention, and one that interferes with the word's creative work on its referent» (BAKHHTIN 1981, p. 282). La seva proposta, polièdrica i proteïforme, justament parteix de l'assumpció que el llenguatge pot fer possible, malgrat revelar-se com a defectiu i insuficient, *dir* el món de l'experiència humana.

Consegüentment, la grafomania és omnipresent. Les referències a l'escriptura, la reescriptura, la cal·ligrafia i les paraules (com les que ocupen les parets i els qua-

dres de Villa Carmen, a *L'home manuscrit*) són bàsiques per a plasmar el rerefons metaficcional que sosté tot l'engranatge literari. A la primera novel·la, les quatre revelacions que viu el protagonista li proporcionen textos que incorpora al Dietari, l'obra que reescriu incessantment i que explica la seva relació amb l'Ell. Així, per exemple, a la Quarta Intervenció un nen li deixa fulls guixats a la consulta del dentista: «En quedar sol els he agafat. Batalles?, robots?, monstres?, aeronaus? Res d'això. [...] Textos, i no dibuixos. Cal·ligrafia gran, redona, immadura. Tot i que la comprensió del text, de primeres, em resultava costeruda, això no ha impedit que en percebria la coherència, i, superficialment, el contingut: una història, un relat impropri d'un sagal de sis, set o, a tot estirar, vuit anys d'edat. Ell, m'he dit» (BAIXAULI 2008, p. 140-141). En alguns casos, és l'art visual el que incorpora la lletra. El fill del Constructor de l'edifici arran de mar que ocuparà la casa on havia viscut l'Escriptor descriu d'aquesta manera un dibuix de Tàpies: «El dibuix era una acumulació de paraules poc intel·ligibles sobre el full arrancat d'una llibreta. Tenia la soltesa, la força expressiva de l'apunt reeixit, difícilment igualable en un format gran» (BAIXAULI 2008, p. 221).

Aquests textos sedimenten una narrativa (o metanarrativa) on hi ha diferents «nivells possibles de ficció» (ISARCH 2008) i, per tant, tal com hem vist, multiplicat d'interpretacions. L'interrogant sobre la vida que és el conte «Signe», un parèntesi que el protagonista es troba de jove i de gran, d'entrada i de sortida, és l'expressió d'aquesta indagació incessant sobre la vida que és la ficció baixauliana. En el relat, el signe s'apareix físicament al jo narrador mentre és adolescent i s'imagina un «futur ple de possibilitats però també de conflictes» (BAIXAULI 2010, p. 101). No s'atreveix a sobrepassar-lo, però, i ja de gran, decrepit, el retroba de nou i li confirma la insignificança de la seva vida. Segons col·legim, si l'hagués sobrepassat i hagués renunciat a la seva comoditat, la seva vida hauria estat diferent. Amb aquesta narració, centrada en l'ontologia del ser, el dubte sobre el sentit de l'existència es relaciona amb la capacitat de llegir codis insòlits, que només són obvis en aparença.

També a *L'home manuscrit* hi surt un interrogant: el que trobem a la porta de l'escriptor Josep Palàcios, a qui el narrador visita (BAIXAULI 2008, p. 97). El signe esdevé premonitori d'una relació que, segons s'apunta, no s'arribà a establir perquè el personatge no arribà a contactar-hi. Això, com hem dit, l'obligà a cometre una nova impostura: inventar-se una entrevista amb l'Escriptor, amb qui el narrador s'identifica. El joc de duplicacions, com veiem, no s'acaba.

Més enllà de la referència a altres obres literàries (seves o d'altri), Baixauli experimenta amb les possibilitats imaginàries de la literatura tot reconeixent el difícil encaix de la seva proposta. I ho fa volent dir, com afirmà ell mateix, «allò que només es pot dir literàriament» (BAIXAULI 2014, p. 87) perdent-se pel «laberint de la imaginació» (PUIGDEVALL 2014). Així i tot, la literatura baixauliana es pot

relacionar amb aquell tipus d'obra, la que adopta una concepció del coneixement múltiple, que Calvino (CALVINO 1988, p. 116), fa vint anys, vindicava per al proper (i nostre) mil·lenni.

Bibliografia

X. ALIAGA, 2014: «La manera de narrar fragmentària s'adiu molt millor amb els temps presents», entrevista amb Manuel Baixauli, *El Temps*, núm. 1548, 11-II, p. 52-54.

M. BAKHTIN, 1981: «Discourse in the Novel» (1a ed. 1934-1935), dins *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, p. 259-422.

M. BAIXAULI, 2002: *Verso*, l'Alzira: Bromera.

M. BAIXAULI, 2008: *L'home manuscrit* (1a ed. 2007), Palma: Editorial Moll.

M. BAIXAULI, 2010: *Espiral*, Barcelona: Edicions Proa.

M. BAIXAULI, 2014: *La cinquena planta*, Barcelona: Edicions Proa.

M. BAIXAULI, 2015: *Ningú no ens espera*, Barcelona: Edicions del Periscopi.

E. BALAGUER, 1997: «Quim Monzó i la societat postmoderna: *El perquè de tot plegat*: un comentari de text», *Caplletra*, núm. 22 (primavera), p. 81-90.

E. BALAGUER, 2014: «Simulacre i metaliteratura en la postmodernitat literària catalana més recent», *eHumanista*, núm. 6, p. 127-136.

R. BARTHES, 1981: *Essais critiques* (1a ed. 1964), París: Seuil.

J. BAUDRILLARD, 1981: *Simulacres et simulation*, París: Édition Galilée.

É. BENVENISTE, 1966: «De la subjectivité dans le langage», dins *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, París: Gallimard, p. 258-267.

I. CALVINO, 1988: *Six memos for the next millennium*, Cambridge: Harvard University Press.

M. CURRIE, 1995: *Metafiction*, Londres - Nova York: Longman.

C. FENOLLOSA, 2014: «La ficció, com un fantasma, pot travessar murs», entrevista a Manuel Baixauli, *El País. Quadern*, 29-I [s.p.].

P. GASPARINI, 2008: *Autofiction. Une aventure du langage*, París: Seuil.

G. GENETTE, 1972: *Figures III*, París: Éditions du Seuil.

C. GREGORI SOLDEVILA, 2010: «Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual», *Revista de Filología Románica*, 27, p. 59-76.

C. GREGORI SOLDEVILA, 2011: «El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània», dins F. CARBÓ, C. GREGORI, G. LÓPEZ-PAMPLÓ, R. X. ROSSELLÓ, V. SIMBOR, *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 47-84.

T. ISARCH, 2008: «Manuel Baixauli, *L'home manuscrit*», *Els Marges*, núm. 85, primavera, p. 129-131.

L. HUTCHEON, 1980: *Narcissistic Narratives: the Metafictional Paradox*, Waterloo: Ontario: Wilfred Laurier University Press.

M. KOTTA, 2013: *Manifestaciones del proceso de escritura en la narrativa breve catalana actual*, tesi doctoral defensada a la Universitat de Tartu, 3-4.

J. MARRUGAT, 2014: *Narrativa catalana de la postmodernitat*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

M. OLLÉ, 2008: «La cinta de Moebius», *El País, Quadern*, 17-IV, p. 5.

J. PALÀCIOS, 2013: *La imatge*, 2n volum, València: Publicacions de la Universitat de València.

V. PAGÈS JORDÀ, 2014: «Una fantasia metafísica. Manuel Baixauli sumerge al lector en el horror psicològic», *El Periòdic*, 22-I, p. 60.

P. PUIGDEVALL, 2014: «Desfer el pas», *El País, Quadern*, 6-II, p. 4.

R. SHOLES, 1995: «Metafiction», dins M. CURRIE, *Metafiction*, Londres - Nova York: Longman, 21-38.

V. SIMBOR ROIG, 2011: «Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de *Pamela*», dins F. CARBÓ, C. GREGORI, G. LÓPEZ-PAMPLÓ, R. X. ROSSELLÓ, V. SIMBOR, *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 169-207.

E. SÒRIA, 2010: «Arabescos del temps», *El País, Quadern*, 4-II, p. 4.

P. WAUGH, 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres - Nova York: Methuen.