

El punt de vista en les persones del verb

Experimentar amb els paràmetres narratius fins a dissoldre la frontera entre el jo inventat pel novel·lista i el jo real encarnat pel lector: un joc que va més enllà de la literatura i esdevé cerca existencial.

Per **Miquel de Palol**


A cura de **Francesco Ardolino**

El 23 de novembre de 2010, el màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals (CRIC) va convidar Miquel de Palol a impartir una conferència a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona sobre el tema de la identitat en la seva construcció narrativa. L'escriptor —lligat a l'esforç prometeic de recomposició que, sota el nom de «Joc de la Fragmentació», domina el seu univers de ficció— va capgirar els elements i va llegir aquest text, fins ara inèdit.

Diu Kierkegaard en l'inici de *La malaltia mortal*: «L'home és esperit. Però què és l'esperit? L'esperit és el jo. Però què és el jo? El jo és una relació que es relaciona amb ella mateixa [...]: és allò que en la relació fa que aquesta es relacioni amb ella mateixa. El jo no és la relació, sinó el

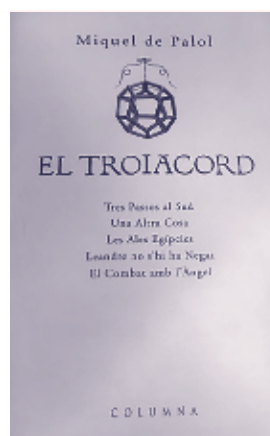
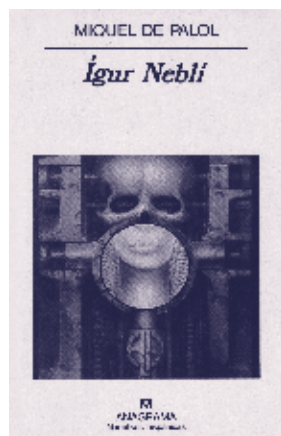
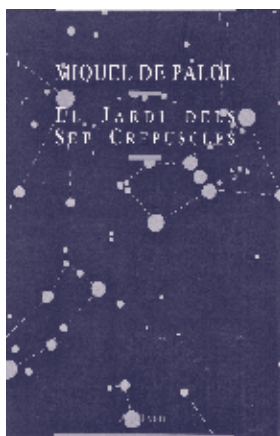
fet que la relació es relacioni amb ella mateixa. L'home és una síntesi d'infinitud i finitud, de temporal i etern, de llibertat i necessitat, en una paraula: és una síntesi. I una síntesi és la relació entre dos termes. L'home, considerat d'aquesta manera, encara no és un jo. [...] Una tal relació que es relaciona amb ella mateixa —o sigui un jo— ha d'haver-s'hi posat ella mateixa, o haver estat posada per un altre. Si la relació, que es relaciona amb ella mateixa, ha estat posada per un altre, aleshores segurament la relació és una tercera cosa. Però aquesta relació, això tercer, és per la seva part una relació que malgrat tot es relaciona amb allò que ha posat la relació sencera».

Fins aquí Kierkegaard. Més enllà del gust per la *mise en abyme*, en algun punt —no gaire llunyà d'on s'arriba en el



**«La cerca del jo
arriba a ser la
particular cerca
de l'assassí en la
literatura.»**

Papers and books thrown away, d'André Kertész (1974).



paràgraf precedent— de la relació que entra en relació amb ella mateixa hi cap el mecanisme de la creació literària, una cerca equivalent a la d'un mateix en el protoexistencialisme kierkegaardia. La dicotomia entre la relació que s'ha posat ella mateixa i la que ha estat posada per un altre sembla assimilable a la que es produeix entre un jo real, o sigui, el d'un individu que s'identifica ell mateix mitjançant aquella relació, i un jo inventat pel novel·lista. La cerca del jo arriba a ser la particular cerca de l'assassí en la literatura, per més que els historiadors diguin que una de les grans conquestes de la formació dels modes literaris és el pas de la lírica a l'èpica, és a dir el pas de la immediatesa de la primera persona, mecanisme primari de l'àmbit col·loquial i la persona del verb que de manera natural utilitza per adreçar-me als altres, a l'abstracció intel·lectualment més evolucionada de la tercera persona, que permet l'accés a qualsevol ens —personal o no— en termes d'igualtat conceptual i, per tant, una major versatilitat i economia de mitjans, trets positius i desitjables en la majoria dels àmbits.

La qüestió de la poesia en el camí del jo passa en la modernitat per l'ús de dos succedanis: la segona persona del singular i la primera del plural. En la majoria dels casos corresponen al punt de vista neutre reflexiu i són presents fins i tot en frases típics del tipus, posem per cas, «no et pensis que» o «com si diguéssim», algunes perfectament equivalents, com «imagina que» i «imaginem que». Com tots sabem, no hi ha personatges reals rere aquestes persones del verb, que no són més que un instrument retòric adreçat a la generalitat dels destinataris.

Això no obstant, la poesia moderna ha descobert una dimensió literal en l'ús de la segona persona que en fa un personatge real, o sigui objecte i subjecte del discurs. Un

destinatarí que pot ser una persona concreta del món real, present o absent —de tal aspecte n'hi ha multitud d'antecedents en els subgèneres de l'oda, el ditirambe i la sàtira—, o que pot ser el lector. En qualsevol cas, el lector que hi faci empatia ho rebrà com paraules adreçades a ell mateix, amb el consegüent guany de proximitat, cosa que explica l'èxit del recurs en la poesia moral recent, en especial en el terreny sentimental i sensorial.

Al marge d'aquesta excepció, la gran casuística de la literatura en general i de la narrativa en particular es dilucida, com hem dit al començament, entre la primera persona i la tercera, és a dir entre el narrador personalitzat, tant si intervé directament en la peripècia com si no ho fa, i el narrador omniscient, objectes tant l'un com l'altre de trampes entre els qui aspiren a anar mal que sigui uns centímetres més enllà d'allò que s'espera des del coneixement de la tradició.

El mecanisme narratiu de base d'*El Jardí dels Set Crepuscles* parteix d'un primer narrador en primera persona que relata una situació dins de la qual diversos personatges prenen la paraula de manera consecutiva per narrar les peripècies respectives. El truc es repeteix dins de tals narracions de manera successiva fins a arribar en una ocasió fins al grau setè d'inclusions graduals, amb el resultat final de quaranta-nou ($49 = 7^2$) personatges que han pres la paraula de manera homotètica —o fractal, depèn com es miri— per adreçar-se a l'oient —i al lector— utilitzant el jo.

Em permeto aventurar que a l'afirmació que la superposició de quaranta-nou jos comporta, no la hipertròfia, sinó al contrari, la inestabilització i relativització, i, per tant, potser, la dissolució, se li pot aplicar com a mínim el benefici del dubte. Per això em va semblar que valia la

«En l'absurd de la troballa del jo per la seva dissolució conceptual es reflecteix l'absurd de l'existència, l'absurd del jo real en si mateix.»

pena tornar-hi i per això vaig repetir el procediment a *El Testament d'Alcestis*, amb l'aspiració, si les forces m'ho permetien, de refinar l'operació literària per anar una mica més enllà.

Abans, però, em vaig permetre algun altre experiment narratiu, i quan dic experiment no tinc la pretensió de referir-me a la història de la literatura, sinó tan sols, i ja és molt, a la meua aventura expressiva particular. La novella següent va ser *Ígur Nebli*, on vaig canviar els paràmetres d'*El Jardí...* per acollir-me al protocol de l'èpica tradicional: narrador omniscient en tercera persona, discurs lineal i temps passat.

Justament el temps —l'altre gran paràmetre de la narrativa, a més del punt de vista— va ser l'element primordial en joc a *El Troiacord*, on vaig compondre un artefacte discursiu amb diferents punts de vista a càrrec de diversos narradors, però, contràriament al cas d'*El Jardí...*, aquí el mecanisme no consistia en inclusions successives, sinó en referències dels uns als altres en determinades condicions: que no fossin mai mútues entre dues situacions, ni hi hagués, per tant, conflicte formal immediat amb el temps, sinó que fos en el conjunt de l'entramat referencial on apareguessin relacions de temps no lineals i, per tant, impossibles en el món real; que en la lectura del conjunt aparegués la impossibilitat de saber què havia estat abans i què després, perquè el temps total no es movia en línia, com aparentment fa el temps tal com el percebem, sinó dins d'una figura tancada, en concret dins del dodecàedre anomenat Troiacord. Posem-ne un exemple elemental: des de la situació A algú es refereix a la situació B; des de B, a C; des de C, a D; des de D, a E; des de E, a A. (El procediment es pot enriquir posant en contacte referencial i en qualsevol direcció A i C, B i D, etc.) No hi ha absurd en cap dels passos, però sí en el conjunt, on no hi ha manera de saber què és començament i què és final, ni, per tant, què és causa i què és efecte. Es podria dir que és una màquina del temps sense màquina, sense *deus ex machina*: la màquina és la narració mateixa.

El repte era la síntesi dels dos mecanismes, i la vaig posar al servei d'una qüestió digna de l'heroi tradicional: la resurrecció dels morts, referida en aquest cas al mite d'Alcestis. *El Testament d'Alcestis* ve a ser la conjunció reduïda dels procediments narratius d'*El Jardí...* i d'*El Troiacord*. La peripècia transcorre per la narració de base i a través de trames alternatives però no paral·leles, perquè de nou es mouen dins d'un dodecàedre dins del qual hi ha encreuaments i punts de contacte, però no paral·lels. Com en els casos anteriors, vaig pretendre que les narracions tinguessin entitat pròpia com a contes independents, a més de formar el conjunt de la novella pròpiament dita. Vaig posar l'èmfasi en la correlativitat dels jos successius, en especial entre el primer i tots els altres. La peripècia és la cerca de la narració on la protagonista narra en primera persona la pròpia resurrecció, un camí que relativitza el jo i el porta més enllà del temps perquè no té ni sentit plantejar-se si aquesta veu narrativa prové del passat o del futur, ja que en rigor lògic prové d'ambdues dimensions, i en la lògica de la vida quotidiana, de cap de possible. La suplantació d'un jo per un altre culmina en la impostació d'un jo inexistent, o sigui mort, que retorna de més enllà del temps. Una impostura que la narració deixa oberta amb la possibilitat —més que plausible, d'altra banda— que res no sigui altra cosa que la impostura real d'aquest jo, és a dir que la cosa que, encarnada en la invenció del primer narrador, és en realitat: invenció de l'autor.

Borges deia que la *mise en abyme* de personatges narrats —i també d'imatges— que s'inclouen els uns dins dels altres ens inquieta perquè apunta la possibilitat lewiscarrolliana que nosaltres mateixos siguem personatges d'una història contada per un altre al nostre damunt. En l'absurd de la troballa del jo per la seva dissolució conceptual es reflecteix l'absurd de l'existència, l'absurd del jo real en si mateix al cap i a la fi. ●