

Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat

Vicent Simbor Roig (València)

■ 1 La renovació del model novel·lístic des de la ironia

L'any 1925 apareixia el llibre d'acudits *L'any que ve*, obra de Francesc Trabal, amb la col·laboració en la part gràfica del nucli de companys de l'anomenat Grup de Sabadell, que precisament amb aquesta obra podem considerar que feia la seua presentació en la societat literària, transcorreguts sis anys des l'acte fundacional de l'acampada a la font del Saüc, a la muntanya de Sant Llorenç del Munt, celebrada l'any 1919 (Bach, 1998: 51; 202: 52). El llibre anava avalat per un pròleg d'un dels màxims escriptors del moment, Josep Carner, que amb la famosa introducció, no sols apadrinava aquell jove escriptor i el seu nucli de companys, sinó que sabia entendre i explicar el significat real de la seua proposta literària original, innovadora i oportuna. Ell era el primer que avançava els trets definitoris marca de la casa: l'humor i la ironia. Hi veia un «Humor Indeliberat, Difós, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies» (Carner, 1983: 7). I hi reivindicava la ironia com una característica necessària, «natural», del poble català: «La ironia en nosaltres és un instint compensador, una defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat» (Carner, 1983: 9).

Els estudiosos posteriors de la novel·lística trabaliana han coincidit invariablement a remarcar l'humor i la ironia com a trets decisius de l'autor. Lluís Montanyà, al seu article de l'any 1937 dedicat a la seua novel·la *Vals*, guanyadora del premi Crexells de l'any anterior, recordava el significat iniciàtic d'aquell sorprenent *L'any que ve*, on ja «es pretenia d'erigir l'humorisme en doctrina literària i gairebé en una ètica, i convertir la ironia en un pur instint compensador» (Montanyà, 1977: 104). Dolors Oller apuntava l'any 1973 que en aquest llibre ens trobem «força prop de l'humor avantguardista» (Oller, 1973: 39) i hi insistia amb posterioritat: «l'estirabot, en ell, es basa en una manipulació conscient del text per portar-lo a la reflexió en uns altres nivells i oscil·la entre la ironia i la tendresa, entre la comicitat i la tragèdia, entre la realitat i l'absurd» (Oller, 1986: 10–

11). Jordi Pinell es referia a un «humorisme molt particular» (Pinell, 1983: 28–31). Miquel Bach parla d'un humor «heterodox», més roent que la ironia noucentista: «un humor que anés més enllà de la ironia, feta professió de fe noucentista» (Bach, 1985: 15, 21–32; 1999a: 50s; 1999b: 58). Carme Arnau també ha assenyalat l'humor com una característica distintiva de l'obra literària trabaliana (Arnaú, 1985: 86; 1987: 120). Jaume Martí-Olivella se centra en el «discurs carnavalesc», la «ironia antiromàntica» i la paròdia (Martí-Olivella, 1985: 277–278, 279–287); Tomàs Llopis, en analitzar *Temperatura*, destaca el paper de la ironia i de la «paròdia de la retòrica de fulletó» (Llopis, 1987: 87). Pere Rosselló i Bover accentua el paper de l'humor i la transformació al llarg de la seua producció novel·lística (Rosselló i Bover, 1989: 127–129, 139). I Josep Maria Balaguer ressalta l'humor i la paròdia (Balaguer, 1996: 69, 84s; 2001: 12, 16s).

En el present estudi no entraré en la qüestió de l'humor. Ni tampoc pretenc endinsar-me en la certament complexa relació de Trabal amb l'Avantguardisme (Oller, 1973: 39 i 40; 1986: 5, 7, 17; Pinell, 1983: 31; Bach, 1985: 27–32; 1999a: 50–53; 1999b: 61–62; Arnau, 1985: 86 i 88–89; 1987: 119 i 134–140; Martí-Olivella, 1985: 284s; Rosselló i Bover, 1989: 127–129, 131, 134, 135; Balaguer, 1996: 69; 2001: 18). El meu objectiu és aprofundir en la investigació de l'ús de la ironia. I més específicament de la ironia hipertextual de la paròdia, en l'accepció genettiana (Genette, 1982), lligada estretament a la metaficció. Jordi Pinell (1983: 35–36), Carme Arnau (1985: 88 i 90; 1987: 120 i 128), Jaume Martí-Olivella (1985: 279–287), Tomàs Llopis (1987: 87) i Pere Rosselló i Bover (1989: 132, 134) han advertit aquest joc metaficcional en l'obra novel·lística de Trabal. Però ha sigut Josep Maria Balaguer qui hi ha treballat més en dedicar tot un parell de treballs (1996, 2001) a definir la concepció novel·lística de l'autor com un joc paròdic amb el model de novel·la heretada. Hi qualifica les novel·les trabalianes de novel·les autoreflexives, és a dir, novel·les metafictionals, de manera que mitjançant la paròdia del model de relat dominant «se'ns fa present que ens trobem davant d'una ficció i d'una organització artificiosa de la realitat en el llenguatge» (Balaguer, 1996: 85).

En efecte, un dels aspectes bàsics de l'aportació trabaliana és el plantejament d'aquest joc lúdic amb les convencions novel·lístiques arrelades amb el Realisme i Naturalisme fins a somoure, dislocar, el relat i oferir-ne una alternativa nova i no «realista». Per això m'hi propose d'aturar-me a estudiar amb detall en què consisteix narratològicament aquesta aposta per la paròdia irònica del relat establert. Més concretament la finalitat primera d'aquest article és la dissecció del narrador de què es val l'autor per donar

una alternativa amb una nova concepció del relat: des del narrador «juganer» ja present en la primera novel·la fins al narrador francament «infiabile». Una alternativa nova, sí, i iconoclasta. D'una repercussió conceptual molt més pregona del que una lectura despreocupada podria fer creure.

Abans, però, de submergir-nos en el seguiment analític d'aquest joc narratològic serà convenient que m'ature un poc, l'imprescindible, per explicitar què entenc per paròdia, concepte d'una polisèmia major de la que seria desitjable. En aquesta mena de síntesi d'urgència, car no hi ha espai per a més, em centraré a resumir les aportacions de les, diguem-ne, escoles teòriques francesa i anglosaxona, que, és clar, no són les úniques (pensem, per exemple, en les contribucions alemanya i italiana), però són les que han tingut una major difusió general. En la primera és obligat començar per introduir la proposta de Gérard Genette, d'una repercussió indiscutible. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) estableix una relació completa de les pràctiques intertextuals, entre les quals hi ha la paròdia, dins les relacions hipertextuals. El resultat era un quadre amb sis caselles, nascut de la combinació de dos conceptes clau: un d'estructural, la relació; i un de funcional, el règim. El primer possibilita distingir entre els hipertextos produïts per transformació i per imitació. El segon permet diferenciar els hipertextos segons el predomini del règim lúdic, satíric o seriós. I la combinació d'ambdós explica les sis pràctiques possibles: paròdia o transformació lúdica, *travestissement* o transformació satírica, transposició o transformació seriosa, pastitx o imitació lúdica, *charge* o imitació satírica i *forgerie* o imitació seriosa.

Pel que ens interessa ací, cal no oblidar que les tres primeres operen essencialment sobre una obra concreta i accessòriament sobre un estil; mentre que, a la inversa, les tres últimes operen essencialment sobre un estil i accessòriament sobre una obra. Encara que accepta que el pastitx, per exemple, pot actuar sobre una obra concreta d'un autor, s'afanya a explicar que ho fa en el sentit que, per a imitar un text singular, cal d'antuvi constituir-ne l'ídiolècte, és a dir, «identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les “généraliser”, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment» (Genette, 1982: 90). Al capdavall, doncs, «il est impossible d'imiter “directement” un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte» (Genette, 1982: 90–91). En resum, i tornant al principi, la imitació del pastitx només es pot referir al gènere, mentre que la transformació pròpia de la paròdia (i del *travestissement* i de la transposició seriosa), només resulta operativa en un text. En canvi accepta de bon grat

que la triple divisió segons el règim (lúdic, satíric i seriós) no sempre és tan estanca ni escapa al contagi.

Dins el corrent teòric francès mereixen ser recordades les propostes de Daniel Bilous (1982, 1983), Daniel Sangsue (1994) i Annick Bouillaguet (1996). Del primer cal recordar, en primer lloc, la introducció del concepte d'interstil referit al pastitx. Si, d'acord amb la teoria genettiana, el pastitx consisteix en la imitació d'un estil i no d'una obra, caldria parlar de relacions entre estils i, per tant, d'interstil, concepte més apropiat per a «penser les relations entre le style pastiché et un autre, dont ne parle guère une critique académique hypnotisée par la référence (et la révérence), et qui se noie aux sources: le style pasticheur» (Bilous, 1983: 142). En segon lloc, la remarca de la diversitat de graus en els mimotexts, molt diferents en la relació amb el text base o hipotext.

Sangsue i Bouillaguet respecten la divisió genettiana de relació (transformació i imitació) i, en conseqüència, la mateixa concepció de base de paròdia i pastitx. Sangsue, però, prescindeix de la triple divisió de règim i entén la paròdia com «la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (Sangsue, 1994: 73–74). Bouillaguet aporta un major aprofundiment en les diverses realitzacions concretes de la paròdia i del pastitx. La primera essent dividida en citació paròdica i paròdia integral i el segon, en pastitx d'estil i pastitx de gènere. La concepció medul·lar de base genettiana subsisteix, matisada per les noves aportacions.

De la contribució teòrica anglosaxona vull destacar les contribucions de Linda Hutcheon (1978, 1981, 1985), Margaret A. Rose (1979, 1993) i Michele Hannoosh (1989). Totes tres estudioses coincideixen a desmarcar-se del plantejament de base genettiana de la divisió estructural de la transformació i de la imitació. El resultat més vistós és que per a elles la paròdia és l'hipertext resultant de la recreació d'un hipotext o text víctima que pot ser, doncs, tant una obra concreta com tot un gènere, un estil, un moviment, una escola, un període, etc. La divergència, important, entre elles arriba en el moment de considerar el caràcter necessàriament còmic o no de la paròdia. Per a la primera, si bé la ironia n'és un component estructural, la comicitat n'és extrínseca i, per tant, no imprescindible al funcionament. Una posició que l'apropa als plantejaments genettians, que, com acabem de veure, contemplava la possibilitat de la transformació i de la imitació serioses. Les altres dues autores, al contrari, reivindiquen la comicitat com un tret definitori de la paròdia.

També Hutcheon ha tingut bona cura de marcar les diferències entre paròdia i pastitx des d'uns pressupòsits, necessàriament, diferents als

esbossats per Genette (l'oposició transformació / imitació). La propietat clau que li permet diferenciar paròdia i pastitx és la «distància crítica». La paròdia és una forma d'imitació, caracteritzada per la inversió irònica; és una repetició però amb distància crítica, que marca la diferència més que no la similitud. Mentre que en el pastitx, encara que es tracte més aviat d'un «interstil» més que no d'un «intertext», és sobretot ressaltada, a l'inrevés que en la paròdia, la similitud i no la diferència. Com ella sintetitzava: «l'usage structurel du contraste [...] doit entrer nécessairement dans la définition de la parodie (et de la ironie)» (Hutcheon, 1978: 470).

Una vegada recordades les propostes dels estudiosos que he agafat de recolzament teòric és el moment d'explicar l'opció que seguiré en el present estudi. Si ens ateníem a la concepció genettiana, caldria parlar d'un pastitx del gènere novel·lístic tradicional mitjançant la transformació lúdica del relat, amb un paper estelar reservat a la concepció i funcions del narrador. Però em sembla més operativa, almenys en aquest cas, l'alternativa oferta per Hutcheon, que faig meua. Per això puc parlar de paròdia del gènere novel·lístic, entesa com la «imitació», però amb distància crítica i irònica inversió —no ho oblidem— de la concepció heretada del relat. Sí, la paròdia com a contrast, com a ironia genuïna, de ple dret, tal com han demostrat alguns teòrics (Booth, 1986: 111–112, 168–182; Ballart, 1994: 422–426; Schoentjes, 2001: 231–239).

■ 2 El narrador en les novel·les de Trabal

Crec que ja podem encetar l'escorcoll dels mitjans de què es val Trabal per assajar aquesta alternativa de model de relat seguint l'exercici paròdic de la personal reelaboració de la veu narrativa, que realitzarem a través del recorregut per tota la seua producció novel·lística: *L'home que es va perdre* (1929, citaré per l'edició de 2005), *Judita* (1930, citaré per l'edició de 1986), *Quo vadis, Sánchez?* (1931, citaré per l'edició de 1992), *Era una dona com les altres* (1932, citaré per l'edició de 1994), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933, citaré per l'edició de 1989), *Vals* (1935, citaré per l'edició de 1980) i *Temperatura* (1947, citaré per l'edició de 1986).

L'estudi del narrador treballa ens adreçarà directament i necessària a un concepte en gran voga: la metaficció, i els paral·lels de metanovel·la i *Self-Conscious Novel*. Una vegada més és la crítica anglosaxona la que ha dedicat un major esforç a desvetllar les característiques i finalitats englobades sota un concepte, que si bé nominalment és de naixença recent, car el nom de «metaficció» va aparèixer l'any 1970 (Quesada Gómez, 2009: 37, n. 33), els

orígens del qual es perden en els segles (recordem-ne un dels exemples més arxiconeguts: *Don Quijote de la Mancha*). Ara, tanmateix, a partir de les últimes dècades del segle passat, el joc metaficcional es fa molt més agosarat i decisiu fins a transformar la fesomia del relat coetani i comportar unes repercussions filosòfiques (relacions realitat/ficció, caràcter autònom o referencial de l'obra literària, etc.) de molta major substància. Els noms a citar entre els teòrics anglosaxons formarien una llista gairebé interminable, però posats a destacar crec just evocar els noms de Robert Alter (1975), Robert Scholes (1979), Linda Hutcheon (1980, 1988) i Patricia Waugh (1984).

La metaficció, tal com propose d'entendre-la, comporta l'ús d'un conjunt de tècniques i recursos novel·lístics que impliquen, com a conseqüències més transcendents, la ruptura de la il·lusió de realitat i el desvetllament de l'artifici. Ana Maria Dotras en proposa una definició-recapitulació, a partir de l'allau teòric, que em sembla precisa i clara. Val la pena recordar-la:

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad. (Dotras, 1994: 27–28)

En efecte, com recorda Mark Currie, la metaficció és una mena de discurs fronterer que es col·loca en certa manera ell mateix en la línia divisòria entre el que s'ha entès com a text de ficció i text crític o teòric per a tematitzar, precisament, aquesta trobada intergenèrica (Currie, 1995: 2). Dins la literatura catalana Trbal és un dels escriptors que, abans del boom metaficcional, més i més profundament es va endinsar pels nous camins de la metanovel·la o novel·la autoreferencial, com de seguida comprovarem, des dels tímids intents d'unes obres fins a l'esclat metaficcional d'unes altres. En totes el joc narrador/autor no dubta a establir una relació irònica amb les convencions narratives heretades i a introduir una gran dosi d'autoconsciència creativa. Ens trobem, doncs, uns artefactes literaris on no hi manca la reflexió teòrica o crítica, el joc intertextual, amb les cites i les al·lusions, i les referències cinematogràfiques, artístiques i musicals, la incorporació a l'univers diegètic de personatges històrics, reals, el pacte de lectura equívoc, que el converteix en un narrador poc fiable des d'un codi de versemblança realista, la metalepsi o ruptura de nivells i l'ús transgressor de les possibilitats paratextuals.

■ 2.1 *L'home que es va perdre*

En aquesta primera novel·la ja trobem la influència del cinema en l'autor,¹ tal com ha sigut advertida pels estudiosos (Oller, 1973: 40; Pinell, 1983: 39–40; Rosselló i Bover, 1989: 131; Duran, 2000: 19). Les mencions a les tècniques cinematogràfiques apareixen, per exemple, en presentar Silvia «visiblement desfocada» (Trabal, 2005: 21), o la cara d'aquest mateix personatge «projectada com en una gran tela cinematogràfica» (Trabal, 2005: 23) o quan recorre a la tècnica temporal del *flash-back* o analepsi: «Potser, però, que, cinematogràficament, reculem l'estona que cal per arribar a l'instant llampant d'una tan pintoresca visita» (Trabal, 2005: 61). Aquest joc d'esments cinematogràfics és reforçat per la pràctica intertextual de la referència (Bouillaguet [2000: 31] afegeix a la proposta de les pràctiques intertextuals de Genette [1982: 8], és a dir, cita, plagi i al·lusió, la referència o manlleu explícit però no literal, com ara el nom d'un autor, un títol, un gènere, un esdeveniment, un tret singular... però no un text exposat concretament, mentre que l'al·lusió queda reservada per al manlleu no explícit i no literal) malèvola, a la comèdia teatral catalana coetània: el personatge del General parlava «declamant com en les comèdies catalanes» (Trabal, 2005: 84).

Però molt més interessants són la concepció del narrador i la intrusió de l'autor en l'epíleg. El primer es presenta com un narrador certament no gaire «fiable». Així es nega a seguir contant-nos els assistents a la recepció que fan els Reis de Suècia al Palau Reial: «bé vaja!, és inútil d'entestar-se a seguir la llista» (Trabal, 2005: 109). O a contar-nos els fets, perquè els desconeix: «els dos monstres que s'enduïen, amb ells, el secret d'aquella aventura que ningú mai no podrà explicar-se, i que, àdhuc per a nosaltres, sempre quedarà en el més absolut misteri» (Trabal, 2005: 126). I que recorre a una funció comunicativa, en sentit genetià (Genette 1972: 262), hipertrofiada i, per tant, irònica:

S'havia perdut! ¿On era? ¿Per quan? ¿D'on venia? ¿On anava?

D'aleshores ençà, Lluís Frederic Picàbia, l'home que es va perdre, ha voltat mil pobles i ha travessat encara dotzenes de vegades les mars i les muntanyes.

I tots segurament l'hem trobat una hora o altra. ¿No recordeu, potser en aquella excursió a la Costa Brava, un home sol, espellifat, que travessà la platja i que miràreu amb mals ulls, tement-lo?

1 Teresa Iribarren (2012), al llibre publicat poc després d'haver redactat el present article, estudia les relacions de Trabal amb el cinema mut i hi inclou una anàlisi detallada de les novel·les *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sánchez?*

¿No recordeu, potser en aquella ascensió a la Maladeta, que trobareu sobtadament, fent les feines darrera una roca, un pobre vell, trist, que us mirà amb uns ulls d'una vivor especial?

¿No recordeu haver observat amb pena profunda, en un dels vostres viatges per mar, aquell repatriat que dormia a coberta, ran d'un munt de dones, esgratinyant-se el clatell ple de borra?

¿No recordeu, en fi, a través de mil ciutats que tots heu visitat, haver passat pel davant vostre, com una sageta, entre les multituds de les grans vies, dels boulevards atapeïts, de les places amplíssimes, dels carrers obscurs, de les rambles alegres, aquest Lluís Frederic Picàbia [...] (Trabal, 2005: 159)

La novel·la acaba amb un postfaci titulat «Nota en forma d'epíleg», en realitat un postfaci disfressat de «nota» (Genette, 1987: 295), del màxim interès per al nostre propòsit, car no és ni més ni menys que una transformació irònica plenament metaficcional de la funció de l'epíleg clàssic. Cap lector no pot dubtar, després d'haver llegit el text, que la novel·la es troba als antípodes de les exigències i convencions d'una obra realista, per això només pot entendre la reivindicació tot just contrària de l'autor des d'un pacte de lectura lúdic:

tot el que he relatat anteriorment, tota la història d'aquest home que es va perdre, és absolutament autèntica. És allò que podríem dir-ne literalment cert. Jo ja sé que molts no s'ho creuran. Però em feia l'efecte que, malgrat d'això, no estava bé que jo em callés aquesta explicació.

[...]

Per tant, pot dir-se que es tracta, no d'una novel·la fantàstica, sinó, ben lluny d'això, d'una novel·la de la vida real. No he fet sinó relatar veritats i més encara n'hi hauria afegit si no hagués estat que ja en tenia prou i que no defujo de guardar-les per un altre dia que se m'ocorri continuar explicant-vos com han acabat tots els bons senyors i senyores que han quedat penjats ara com ara.

Feta aquesta confessió, estic tranquil i respiro. (Trabal, 2005: 160)

He d'afegir que entenc aquesta «Nota en forma d'epíleg» com a paratextual i no textual, motiu pel qual l'adjudique a l'autor i no al narrador, funció interna al text. Però el joc plantejat per Trabal és de tal ambigüitat que també crec plausible que algun altre lector interprete que l'epíleg forma part del text i ha de ser adjudicat al narrador i aleshores caldria interpretar-lo com una nota assumida per aquest i no per l'autor. L'efecte final seria semblant, però el joc metaficcional no seria tan notable com si veiem la irrupció de l'autor. Genette (1987: 150–270) dedica molt poc d'espai a desenvolupar el postfaci, que, en línies generals, remet a allò explicat per al prefaci. Tenint, doncs, en compte l'estudi sobre aquest últim, podem dir que ens trobem davant un postfaci auctorial assumptiu ficcional.

La missió principal del postfaci és exercir una funció curativa o correctiva davant el lector que acaba de llegir l'obra. Però en el cas d'un postfaci ficcional, com aquest, la finalitat metaficcional en domina i oblitera qualsevol altra, car la pràctica tant del prefaci com del postfaci ficionals va unida a la posada en escena de la ficció mateixa. O com diu Genette, referint-se directament al prefaci ficcional: «ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une *self-consciousness* à la fois gênée et joueuse : jouant de sa gêne» (Genette, 1987: 269). El tret singular de Trabal és que ha sigut capaç de traslladar a la fi del text, al postfaci, aquesta mena de joc metaficcional irònic d'espills propi dels prefacis ficionals.

■ 2.2 *Judita*

Tornem a trobar l'esment a la narrativa cinematogràfica, ara per fer veure el moviment de dues figures del poema carnerià «Nus, eren dos amants» (*La inútil ofrena*, 1924): «semblaven moure's com dues figures cinematogràfiques en els vidres del balcó, petita tela vívida damunt la qual el nostre film reflectia les imatges d'una ordenada imaginació seguint paral·leles» (Trabal, 1986: 55).

Inclou, en un parell d'ocasions, la pràctica intertextual en la variant de la cita (Genette, 1982: 8). La primera és una cita d'un vers amb indicació de l'autor: «Nus érem dos amants vora la mar serena», de Josep Carner. En realitat es tracta del vers inicial del sonet del mateix nom, publicat a *La inútil ofrena* l'any 1924. La segona és una cita d'un fragment de l'últim vers de la primera estrofa del poema «Cal·lídia i els préssecs», del poemari *Els fruits saborosos* (1906), del mateix Carner: «arrodonit amb pausa». Ara sense especificar-ne l'autoria.

En aquesta novel·la inicia la introducció de personatges històrics, vull dir de la vida real, dins l'univers de ficció. El text és recorregut per personatges ben coneguts de l'enciclopèdia occidental, acompanyats molts d'ells de la referència a alguna obra seua artística, musical o literària: Francesc Domingo, Josep Carner, Rimsky-Korsakov, Dvorak, Szymanovsky, Ingres, Petrarca, Mozart, Schubert i Ger[h]ard. La incorporació d'aquests personatges històricament atestats és un recurs habitual de la novel·la d'ambició didàctica, formativa, com ara la novel·la ideològica o la novel·la històrica, molt unides a un codi de versemblança realista, car la introducció d'aquests personatges reals augmenta la confiança del lector en la veridicitat de la història contada i en la validesa del missatge. En el cas de Trabal la finalitat, no cal dir, és tota una altra: la recreació irònica del recurs. No pot haver-hi

major contrast que barrejar dins un mateix món diegètic personatges reals i fets inversemblants o senzillament impossibles.

Perquè el narrador no dubta a presentar-se com un narrador poc fiable des d'un codi de versemblança realista. Per exemple, si tenim en compte que no és estrany trobar-se una fada sortint del bany marí (Trabal, 1986: 115) o que l'esperit del protagonista fuig d'ell i se'n burla (Trabal, 1986: 117) o que els cossos dels protagonistes s'aprimen fins a esdevenir literalment plans (Trabal, 1986: 121–122), no «pot» estranyar-nos que tinguem capacitat de volar, fins a enlairar-se per un viatge sideral recorrent la Via Làctia:

Sovint, quan la nit s'abaixa pel pes enorme de l'estelada, hem pujat als estels i, saltant de l'un a l'altre com entre roques, hem arribat a la Via Làctia, damunt la qual hem fet i refet inacabables passejades, sentint aquell sorollet voluptuós del trepig que fa un garraquec com si hom caminés per sobre una estesa de cagaferro brillant, els reflexos del qual enlluernen... (Trabal, 1986: 96)

Precisament en un d'aquells vols —el final— Judita «de sobte va fer un pet com un gla i va quedar a trossos» (Trabal, 1986: 126). Final de la protagonista i de la novel·la no gaire convincent des d'un model novel·lístic realista.

Reserve per al final un altre component metaficcional de primer interès: la «Nota de l'autor» (Trabal, 1986: 108). Es tracta, en terminologia genettiana, d'una nota ficcional auctorial denegativa o pseudoeditorial. És un tipus de nota de llarga tradició, clàssica, que sol acompanyar les novel·les epistolars o en forma de diari i mitjançant la qual l'autor es presenta com a editor encarregat «simplement» d'editar un text que se li ha lliurat o ha trobat (Genette, 1987: 312). Com recorda Genette, «les notes fictionnelles, sous les couvert d'une simulation plus ou moins satirique de paratexte, contribuent à la fiction du texte» (Genette, 1987: 314). En el nostre cas, en efecte, amb una novel·la en forma de model epistolar d'un sol emissor, ens trobem davant un ús irònic molt suggerent d'aquest tipus de nota: es presenta com una transformació lúdica, còmica, de la pràctica de la nota, cosa que ens introdueix dins l'àmbit de la metaficció.

■ 2.3 *Quo vadis, Sánchez?*

El narrador recorre a la pràctica intertextual de la cita i de l'al·lusió. De la primera és una bona mostra la sentència que, pel que assegura el narrador, utilitzava Joan Oliver, l'amic real de l'autor, convertit ací en amic del protagonista ficcional Sánchez. «Als revolts no n'hi ha mai, de carros!» (Trabal,

1992: 118). De les al·lusions voldria recordar la transcripció irònica de la perplexitat que creava la novel·la avançada del moment: «tots els diaris afirmaven que aquell fet no podia ésser altra cosa sinó influència de les novel·les d'avui en dia que carreguen el cap de la gent amb idees estrambòtiques» (Trabal, 1992: 27). I el record d'una escena d'un film de Charles Chaplin: «¿Què podia fer en Sánchez d'aquelles flors? Recordava vagament un film de Charlot, no sabia quin, i, no sabia tampoc per què, per un moment li semblà encarnar-lo» (Trabal, 1992: 141–142), que no pot ser un altre que *City Lights* (1931).

Utilitza la tècnica cinematogràfica per a incorporar alguns recursos, per l'eficàcia i economia provades. És el cas del trasllat de la seqüència d'imatges, amb el refinat joc temporal, al relat novel·lístic, com ara «¿Per què no tenir pietat entretenint-nos a esbombar, donant “el film del combat”, desentriant en peces menudes els segons terribles del seu martirologi...?» (Trabal, 1992: 52) o com ara en el següent exemple, amb referència a la revista musical inclosa «Tot el film del ràpid viatge en expressos, amb el final de “revista” de music-hall de Deauville, li fugia, camps dels sentits a través, davant aquella visió inèdita» (Trabal, 1992: 84). I també torna a emprar el recurs de la càmera desenfocada, com ja hem vist que feia a *L'home que es va perdre*: «[Sánchez] Visiblement desenfocat l'iniciament de la seva vida, de tombarella en tombarella ¿baixava per un tobogan sense fi?» (Trabal, 1992: 68). I hi incorpora els personatges històrics: els ja citats Joan Oliver i Charlot, més Francesc Cambó, Sèneca i Bernat Metge (en realitat la col·lecció de clàssics de la Fundació Bernat Metge).

Destaca la funció comunicativa hiperbòlica del narrador, que ja havíem descobert a *L'home que es va perdre*:

Tots el coneixem, el Sánchez. ¿Hem pensat mai, però, de què viu, què fa, què pensa? No interessa gaire a ningú. Quan li hem allargat la mà entre mil mans en un moment de cada dia, ¿se'ns ha acudit gaire entretenir-nos a pensar en la seva vida?

Quant [sic] donant un tomb per la Rambla el descobrim assegut en una cadira davant el Liceu, tot sol, una cama sobre l'altra, ¿hem pensat: «Què deu pensar, ara, en Sánchez?»

Quan l'hem endevinat en una barraca del parc d'atraccions de l'Exposició fent-se retratar dalt d'un avió de fusta, ¿hem pensat mai: «Per què deu voler aquest retrat, en Sánchez?»

Quan l'hauem trepitjat, massa atrafegats, en anar a agafar el metro, ¿hauem pensat: «On deu anar, en Sánchez?»

Quan a la sortida del treball en Sánchez ens ha saludat, niquelat de dalt a baix, amb una flor al trau i el bastó fent filigranes als dits, ¿se'ns haurà acudit gaires vegades: «De què deu viure, en Sánchez?» (Trabal, 1992: 99)

Finalment cal destacar l'ús paratextual de la nota a peu de pàgina: «Nota de l'autor». Es tracta d'una nota auctorial autèntica assumptiva sobre text ficcional, en terminologia genettiana. D'entrada aquest tipus de notes «marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif qui rend tout aussi légitime son assignation au paratexte» (Genette, 1987. 305). Però, a més a més, la nota de Trabal trenca totes les expectatives del lector, car no es reservada a introduir complements documentals, sinó al pur i simple joc irònic de l'ús mateix de la nota: «Això no fa cap gràcia» (Trabal, 1992: 135), referit a la condemna presidiària de menjar cinquanta-tres olives negres en cada àpat.

■ 2.4 *Era una dona com les altres*

El narrador empra, com ha esdevingut habitual, el recurs intertextual de l'al·lusió. En aquest cas comptem amb un exemple d'una composició molt refinada: una variant, en femení, del títol de la pròxima novel·la, encara no publicada (apareixerà l'any següent, el 1933): «Hi ha dones que ploren perquè es pon el sob» (Trabal, 1994: 95).

També reprèn les mencions a les tècniques cinematogràfiques, com aquest préstec del temps accelerat propi del cinema, que hi manté un gran avantatge sobre el relat novel·lístic. «I més d'un cop han passat pensaments ombrívols davant meu, com una cinta cinematogràfica, per sort massa vertiginosa perquè pogués aturar-me en cap d'ells» (Trabal, 1994: 123). I introdueix també, encara que en menor nombre que en altres novel·les, els personatges històrics: Benet (el pintor Rafael Benet i Vancells) i Casanoves (l'escultor Enric Casanovas i Roy).

Però els dos components més atractius són la confecció mateixa d'aquest narrador i el joc metaficcional. El narrador, en principi, no té res de sorprenent: es tracta d'un narrador tradicionalment anomenat en primera persona o narrador extradiegètic homodiegètic, en terminologia genettiana. Ara bé, aquest narrador primer o extradiegètic no és en realitat qui conta la part més substancial de la història, sinó un parell de personatges, innominats, que assumeixen, en qualitat de narradors segons o intradiegètics homodiegètics, el relat dels fets passats més importants de la vida d'Erènia, la protagonista femenina. Especialment el primer dels dos, un antic i molt bon amic de la protagonista, que a més a més assumeix una focalització «impossible», car, encara que és homodiegètic, és a dir, un personatge de la història, és capaç d'adoptar una focalització zero i penetrar en la consciència d'Erènia per contar-nos què passa pel seu món interior.

A més els personatges ens introdueixen en una continuada i molt rica reflexió metaficcional. Com ara aquesta meditació del personatge-narrador primer sobre la relació novel·la/lector:

Sí, si vols per fer número, però compleix una missió determinada, viu com els personatges actius de les novel·les, que són els lectors. ¿T'imagines un lector de novel·les sense novel·les? ¿Que fóra de llur vida sense recórrer pausadament, fixant-se en els detalls més insignificants, les pàgines que els novel·listes han escrit? I arriben a establir un paral·lel significatiu: es creuen que la vida dels altres els pertany, és a dir, que s'ha fet per a ells, que la gent viu només perquè ells contemplin la vida, talment com els lectors assaboreixen les obres que els cauen a les mans, perquè en el seu subconscient tenen idea que *allò* s'ha escrit per a ells; més ben dit, que en certa manera ells ho han provocat, que ells en són els únics creadors. ¿Què fora una novel·la (es pensen) sense algú que llegís? I figura't, ¿què fóra En Manyosa sense la seva colla de l'Ateneu, que li segueix pam a pam la vida i miracles? (Trabal, 1994: 87–88)

O aquest raonament sobre la relació novel·la/vida assumit per l'amic d'aquest personatge-narrador primer i ell mateix personatge-narrador segon: «Tu deies que ella havia mort d'un final lògic. Potser si estiguéssim discutint una novel·la hi cabien aquests equilibris. En la vida real, però, no podem lliurar-nos a consciència» (Trabal, 1994: 135–136). Hi oposa la ficció d'una novel·la a la «realitat» de la seua vida, que tots sabem que no és més que ficció novel·lística també.

Tanmateix l'element culminant d'aquesta explosió metaficcional és el postfaci o «Nota dels editors», un altre postfaci disfressat de «nota». El narrador aparentment deixa el pas als editors i a l'autor real. Es tracta d'un postfaci molt peculiar, car transforma irònicament la funció canònica, la finalitat curativa o correctiva de la interpretació dels lectors, per esdevenir de totes totes una part més de la ficció. Al capdavant no actua ben bé com un component paratextual sinó plenament textual. Vet ací el joc irònic i les conseqüències: rebenta les possibilitats d'un pacte de lectura realista. Formalment tampoc no és absent de complexitat: es tracta d'un postfaci dels editors que inclouen una carta de l'autor. Tenint en compte que l'aportació dels editors consisteix únicament en la mínima introducció de tres línies, crec que podem considerar que ens trobem davant un postfaci auctorial autèntic assumptiu, signat per Francesc Trabal.

El postfaci a compleix dues finalitats principals: acabar la història, donant les últimes informacions sobre la realització de l'autòpsia per a saber amb certesa la causa de la mort d'Erènia i insistir amb una major dosi de joc metaficcional. Així l'autor aprofita per suggerir als editors la substitució del títol primer (*El vocal*) per una altre, car ja no «respondria ara a la

complexitat que la figura d'Erènia ha pres» (Trabal, 1994: 139). Ell mateix en proposa un en italià: *Marcia funebre sulla morte d'Erènia*. Tot i que deixa plena llibertat als editors perquè hi puguin escollir-ne «un altre que s'hi adigui» (Trabal, 1994: 139), com, en efecte, ocorre.

I reserve per al final l'atreuït joc metalèptic, mitjançant el qual s'evaporen les barreres entre el món de la realitat de l'autor i el món ficcional que ha creat. O dit en uns altres mots: es barreja la suposada vida «real» de l'autor Francesc Trabal amb la vida ficcional de la novel·la, un nou món en què conviuen autor real i els seus personatges de paper. Així Francesc Trabal afirma sense alarma que s'ha trobat En Manyosa, el marit d'Erènia, amb qui té una educada conversa, que ens transmet. I conclou promentent un contacte futur amb editors i lectors reals per a assabentar-los de les novetats: «Em consola de confiar que arribat aquell moment potser hi haurà prou matèria per reprendre aquest tema i quedar bé amb els lectors, als quals i a vós prometo des d'ara tenir-vos al corrent de tot el que passi» (Trabal, 1994: 141).

■ 2.5 *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

Trabal torna a recórrer al recurs intertextual de la cita, com en aquest parell de fragments posats en boca de Carles Sindreu, introduït com a personatge a l'univers diegètic de la novel·la: «Les oques es beuen... es beuen... es beuen la llet, això la llet, que... que deixem al fons de les copes» i «La meva Parker Duofold, destil·la (aquesta vegada, Càrol, excusa'm), destil·la l'esperma roja masturbada per les meves gemes» (Trabal, 1989: 118). Curiosa, i seductora, barreja de cita i paròdia, car Trabal s'inventa la cita de Sindreu contrafent paròdicament el seu estil (Porta, 2007: 200). També val la pena recordar l'agullonada maliciosa que, com a bon fill dels noucentistes, posa en boca del narrador per a presentar cal Quatre Pisos com «una mena de barraca gaudiniana» (Trabal, 1989: 32).

Precisament hi esmenta el títol del llibre *Un nu i uns ulls*, de Carles Riba, que pot ajudar a resoldre d'una vegada l'«ampasse» de l'existència o no d'aquest volum poètic. Segons Carles-Jordi Guardiola, que recull la informació dels diversos estudis a l'abast, l'edició d'aquest poemari amb dibuixos de Francesc Domingo, a desgrat que el *Diari Mercantil* del 14 de juliol de 1933 la donava com a feta, no va passar de projecte (Riba, 1989: 391–392, n. 7). L'aparició de l'esmentat llibre en mans d'un personatge de la novel·la sembla que en corrobora l'edició efectiva, tal com l'anunciava el diari.

Hi ha igualment una successió de personatges històrics incorporats al si de l'univers diegètic i amb la mateixa finalitat, ja comentada: Armand Obiols, Agustí Esclasans, Joan Maragall, Carles Riba, Calvet (sens dubte Agustí Calvet «Gaziel»), Antoine, Gerhard, Plandiura, Picasso, Joan Oliver, Carles Sindreu i Cocteau.

L'element cabdal, tanmateix, és el narrador. O millor dit: la relació, ben irònica, narrador-autor. El narrador comparteix aquella característica genuïna trabaliana de la infialitat, car, per exemple, es mostra incapaç de comunicar la informació, que, en principi, d'acord amb focalització zero adaptada, hauria de conèixer:

I Clara fugí lentament, sense que ningú vagi poder saber mai què pensava, ni on anà a amagar el seu rubor i les seves llàgrimes, segurament seques, segurament les úniques d'aquella casa que mai més ningú no podria escórrer com una esponja. (Trabal, 1989: 39)

I introdueix un ús tan sovintejat que el converteix en característic del relat repetitiu (Genette, 1972: 147). La finalitat de tal recurs en Trabal és clarament irònic perquè reflecteix insistentment les tribulacions del protagonista fins a reduir-les de tràgiques a còmiques. Per exemple, el martelleig sobre la condició de H. Càrol Ferreres de professor de matemàtiques al Liceu Politècnic de Tharbes, repetit sense ni una sola variació formal (Trabal, 1989: 9, 15), té per objectiu mostrar-nos el contrast entre la professió tan «respectable» i ordenada i l'atac passional per la criada: «H. Càrol Ferreres era professor de matemàtiques al Liceu Politècnic, de Tharbes». O, per esmentar, un altre cas de relat repetitiu, la contínua insistència en la incapacitat de Càrol Ferreres de besar les dents de Maria (Trabal, 1989: 10–11, 15, 19–20, 24) mostra el caràcter no gens apassionat del personatge envers la seua dona, per contrast amb l'efusió amb què es llança a besar la criada: «incapaç de besar les dents de Maria».

Però el component central de l'eclosió metaficcional és la «retirada» del narrador suplantat per l'autor. És un cas paradigmàtic de la metalepsi narrativa (Genette, 1972: 243–246; 1983: 58–59; 2004), que si bé pot provocar un efecte de fantàstic o d'humor, o d'ambdós barrejats, en la present novel·la l'estranyesa de l'aparició «impossible» de l'autor dins l'univers diegètic causa sens dubte un efecte d'humor i té una forta càrrega irònica en rebentar les regles del gènere. Recordem que l'autor, aqueixa persona de carn i os que habita el món real, no pot penetrar dins un món ficcional, necessàriament «irreal», creat precisament per ell. Dit en uns altres mots: l'autor no pot ser alhora el déu creador i una de les criatures fictionals creades.

Comença l'«Entreacte» amb el capítol X, en què tots els personatges són embarcats en el vagó número sis del ràpid de París a Barcelona de les 17'21, acompanyats de l'«autor d'aquesta novel·la». Aquest es troba amb el seu amic Calvet a qui confessa que no sap com acabar la novel·la, li dona a llegir els capítols redactats fins aleshores i que nosaltres, els lectors, ja hem llegit. Calvet en resulta entusiasmat i li diu que poden ser el fonament d'una bona novel·la. Aleshores l'autor li confessa que ha escrit un altre capítol, l'XI, que nosaltres no coneixem perquè no li acaba d'agradar, però que ara podrem llegir, alhora que Calvet, gràcies al subterfugi de passar-li'l perquè pugui donar-ne la seua opinió. L'autor mentrestant reconeix els dubtes en les possibilitats i la conveniència d'acabar l'obra, car tota la colla de personatges se li havia revoltat i es negava a seguir sota les mans d'un inepte com ell.

S'oposaven a ésser mangonejats per un ximple, desfet precisament llur vida i miracles, no seguint precisament amb fidelitat llur destí i convertint-lo en una caricatura, en un pastitx sense gràcia, en una narració sense substància. (Trabal, 1989: 71)

Tanmateix la negra visió de l'autor contrasta amb el fervor de Calvet per la novel·la, «una novel·la com una casa» (Trabal, 1989: 71). I tot seguit li dispara un raig de suggeriments per a la continuació de la història. L'autor queda plenament reconfortat i animat a seguir-la. Com en efecte ocorre quan passem a l'inici de la segona part amb el capítol següent, el XII. La ironia de l'estratagema no pot passar desapercibuda: l'autor desconfia i rebaixa les virtuts de la novel·la i és Calvet qui, per contra, l'exalta i l'instiga a acabar-la. L'autor es «rendeix» a les peticions del lector i la revolta dels personatges acaba tot just començada. La seua revolució, a diferència dels personatges creats per altres autors coetanis (un Pirandello o un Unamuno, per exemple), és una caricatura de protesta. Una ironia més. Però no tots els crítics ho van entendre així. O almenys no amb una valoració positiva. Rafael Tasis, per exemple, no va dubtar a desqualificar l'«Entreacte»: «¿Però per què introdueix Trabal en la seva novel·la aquell intermedi que estronca les oracions?» (Tasis, 1935: 99). Són els riscos de la ironia: no tothom l'entén.

■ 2.6 Vals

Precisament la novel·la més lloada de l'autor, l'única que li va permetre guanyar el Premi Crexells, l'any 1936, és la que ofereix un joc metaficcional menor. I potser no és una casualitat, sinó una aposta ben conscient de Trabal, temerós dels prejudicis que davant el jurat i el públic en general li podria ocasionar un joc narratiu tan agosarat com el que venia proposant.

Això, però, no vol dir que hagen desaparegut el recursos ja coneguts. Hi trobem, per exemple, un ben interessant cas de relació intertextual d'al·lusió a la seua pròpia novel·la anterior, *Hi ha homes que ploren perquè es pon el sol*: «El seu marit enamorant-se de la serventa. No recordava ben bé l'autor d'una obra que li havia caigut a les mans i que duia un títol molt llarg de no sabia que passava quan es ponia el sol» (Trabal, 1980: 26). Hi ha també una llarga cita d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe (Trabal, 1980: 71–74). Apareixen igualment els personatges històrics: Sauguet, Carner, Goethe i, com acabem de veure, ell mateix en forma d'al·lusió a través de la seua novel·la prèvia.

El narrador, una vegada més, s'hi presenta com a «infiablable» des dels pressupòsits de la versemblança realista i la informació que transmet és, si més no, inaudita:

Tots els retrats a l'oli que penjaven de les parets feren un badall enorme, llarguís-sim, i estiraren els braços com desentumint-se. Els cortinatges s'estremiren com si sentissin el primer bri d'aire de la matinada. El cap de senglar dissecat obrí els ulls amb pausa. Les cadires s'assegueren cansades i el divan s'ajaçà aplanat. Només la pell d'ós blanc continuà immòbil, absent, sense cap alè de vida, com de cartó-pedra i amb aquell posat de tant se me'n dons que prengué des que l'obriren pel ventre i la plantificaren allí per dissimular les rajoles mig escrostonades. (Trabal, 1980: 18)

I recorre igualment al relat repetitiu, com ara per a marcar el desassossec que l'enamorament secret de Joana envers Zeni li crea (Trabal, 1980: 62, 65 i 68):

I es ruboritzava només de pensar que no podria fallar la pregunta que en Zeni semblava habitual: – Tens fred, Joana? – Com podria negar-li-ho si el seu tremolor la delatava? Però fred de què? La calefacció era normal; el seu vestit de llana; les mànigues... si no en sentia, de fred! ¿Per què les mans, en trobar les de Zeni, havien de comprometre-la? – No ho sé, Zeni. No m'ho preguntis més, això... (Trabal, 1980: 68)

O l'emoció irrefrenable que sent Zeni de rellegir l'anotació al seu diari del dimecres, 12 de juny, sobre el trasbals que l'enamorament de Raya li provoca (Trabal, 1980: 133, dues vegades). O el fragment, ben interessant, de

la confessió de Zeni a mossèn Romeu, que no deixa de ser un relat repetitiu de caràcter singular, gràcies al qual el lector torna a trobar, en síntesi, els esdeveniments més notables de la seua vida, ja coneguts amb anterioritat (Trabal, 1980: 174–182). Una vegada més, com en la novel·la anterior, el comportament tan particular del protagonista, ací Zeni, rep un reforçament irònic amb la reiteració.

■ 2.7 *Temperatura*

Temperatura, l'última novel·la de Trabal, signada el 29 de novembre de 1945, a l'exili xinès i publicada quatre anys després, ha sigut rebuda amb la major disparitat d'opinions per part dels estudiosos. L'autor mateix la considerava la millor novel·la seua, al costat de *Judita*: «De tota la vida que he volgut fer una novel·la com *L'any que ve* i no he pogut. Ho he provat, sense rubor he anat publicant llibres. Només en *Judita* i en *Temperatura* s'hi troba alguna cosa» (Trabal, 1981: 57). El seu gran amic Joan Oliver, assidu actor de *cameos* en les seues novel·les, com acabem de veure, en tenia una opinió ben diferent, car la considerava la seua novel·la «menys afortunada» i en feia una dissecció ferotge: «un humorisme totalment gratuït i gairebé delirant desfigura una narració, d'altra banda sense contingut vàlid: tristos símptomes d'una decadència prematura» (Oliver, 1999: 378). Entremig tota la gamma de valoracions. Però una cosa em sembla indiscutible: *Temperatura* és l'apoteosi de la metaficció trabaliana.

El narrador segueix emprant les mencions al cinema, però no a les tècniques cinematogràfiques, com en novel·les anteriors (Trabal, 1986: 19, 117, 172, 173 i 174). També a la ràdio (Trabal, 1986: 19) i l'alta comèdia (Trabal, 1986: 19).

Incorpora els personatges històrics amb una generositat gairebé il·limitada: quaranta-un, entre artistes plàstics, músics, escriptors, actors, etc., etc. I fins i tot recupera alguns dels personatges de les seues novel·les prèvies (*Judita* [novel·la homònima], Zeni, Sílvia, Raya [*Vals*] i Càrol [*Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*]) per fer-los participar en un breu *cameo* evocat: els presenta com a casats en la basílica de Montmorency, encara que no s'haja dit –i resulte absolutament improbable– en els respectius relats on pertanyen.

Però sobretot el narrador és caracteritzat per dos trets: esdevé infiable com a font d'informació encarregada del relat dels esdeveniments i aposta per un joc metaficcional extrem, en què la colossal metaficció rebenta qual-

sevol possibilitat de pacte de lectura realista. La paròdia del model novel·lístic realista-naturalista arriba al cim.

De forma continuada, doncs, el narrador ens adverteix que no ens contarà determinats fets pels motius més variats i peregrins, com quan, per citar només un petita mostra, després d'un silenci en una conversa, no té inconvenient d'advertir el lector que «com és lògic que n'hi hagi més, el lector segurament podrà seguir imaginant-los pel seu compte» (Trabal, 1986: 56) o quan es nega a contar-li el final d'una escena perquè «feia la mar d'estona que em trobava amb ells i ja començaven a fer-se'm carregosos...» (Trabal, 1986: 116).

Però la característica essencial, la que li dóna la fesomia tan singular, és la barreja gairebé inextricable entre narrador i autor; vull dir, entre la funció textual de la veu narrativa i l'autor real extratextual. La metalepsi o ruptura de nivells és tan sovintejada que acaba per resultar molt difícil diferenciar l'un de l'altre. Ben segur que aquesta novel·la faria les delícies de Genette i de qualsevol narratòleg. Per tal que ens en fem una idea més precisa, vull recordar que quatre capítols sencers (2, 5, 26 i 33) són «ocupats» íntegrament per l'autor: la metalepsi esdevé gairebé la norma i no l'excepció. Un detall ens ajudarà a entendre-ho millor. L'autor, en l'últim capítol, el 33, una vegada «acabada» la novel·la en el capítol anterior, reuneix en el seu estudi els periodistes que havien irromput ja en el capítol 2, per contar-los els esdeveniments, ara sí, finals de la història, que el seu narrador havia «oblidat» de contar als lectors, alhora que aprofita per a explicar la seua opinió personal sobre la concepció de la vida coetània, de què la seua heroïna s'havia convertit en portadora. És una funció ideològica, però no del narrador, sinó, suposadament, de l'autor.

Les intervencions de l'autor davant els seus personatges esdevenen habituals i no hi manquen les revoltes i les discussions, que molt més tímidament ja havíem descobert a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. L'autor mateix ho advertia en el capítol 2:

I jo mateix em ficaria a les seves pàgines cada vegada que ho cregués necessari. Àdhuc per heure-me-les amb els propis personatges. Amb Herbert o amb el seu nom canviat. Corregint-los, discutint amb ells, barallant-m'hi a les bones o a les males. Menys amb Anna. Anna! Ella no. Ella està formada. Ella ja existeix. Ella existeix més que jo mateix. Ella serà, en tot cas, qui farà de mi el que ella vulgui. Però ningú no ho sap. Ningú no la coneix. Ningú no l'ha vista mai. Ningú mai no la veurà. Només jo. (Trabal, 1986: 20)

I a fe que compleix el programa! Per això el lector acaba assumint que l'autor i Anna en un moment determinat avancen, complementant-se, en el capítol 6, els esdeveniments que l'autor tenia pensats per al capítol següent, que ja no seran contats en aquest capítol immediat sinó simplement evocats en resum pel detectiu del vaixell. I pot trobar normal veure's implicat en les discussions entre autor i personatges, com en el capítol 26, quan l'autor implora la col·laboració dels seus personatges per a poder acabar la història.

—Mireu, Anna, estimada criatura meva, i estimat, incommensurable Martel. ¿Per què no heu d'ajudar-me una miqueta més? ¿Us sentiu amb forces, encara? Si heu arribat a dominar el lector —un lector— fins ací, entretenint-lo o no..., i, si entre tots hem aconseguit que algú arribés fins a aquesta pàgina, només que fos un lector tan sols, ¿no us sentiríeu capaços d'un darrer esforç...?

Els vaig mirar fixament. Ells també es miraren fixament. Tots plegats ens miràrem fixament. Els vaig oferir tabac, Whisky, uns daus... (Trabal, 1986: 179)

Fins i tot acaba la conversa animant-los a fer un viatge de descans per tal de recuperar-se abans de continuar la història. Ell està disposat a assumir-ne el cost. «Les despeses van a càrrec meu...» (Trabal, 1986: 180).

Les relacions de l'autor amb els personatges van acompanyades dels moments de reflexió sobre el fet literari. La literatura *light* i desvirtuada dels *readers digests*, la relació ficció/realitat, l'assumpció irònica de la misèria vocacional del novel·lista,... van passant davant els ulls del lector. Fins i tot els personatges col·laboren amb comentaris sobre les similituds de la vida amb les novel·les, com en aquesta resposta d'Artur, el marit d'Anna: «—¿Com en les novel·les? Mireu, escolteu, estimat senyor detectiu, ¿no seríeu pas autor de novel·les policíiques?» (Trabal, 1986: 48).

Aquesta mena de pirotecnia narratològica conclou amb el joc paratextual. Hi ha uns «Acknowledgements» finals que no són més que un postfaci auctorial autèntic assumptiu seriós, espai dedicat a donar les gràcies a un seguit de persones i institucions per diversos motius, des dels més elevats fins als més quotidians. Com que respecta les convencions, no hi insistiré en un treball dedicat precisament a estudiar la ruptura paròdica d'aquestes.

Les tres notes són autorials autèntiques assumptives sobre textos ficcionals, de les mateixes característiques que la suara estudiada en analitzar *Quo vadis, Sánchez?* Les dues notes primeres (Trabal, 1986: 100 i 159) són d'un notable refinament, car, a més de proposar un joc paròdic amb les convencions de les notes serioses, són metalèptiques: en la primera l'autor inclou una carta d'Anna, la protagonista; i en la segona li envia, a aquesta

heroïna, un seguit de llibres per a «reforçar els seus coneixements en la matèria» (Trabal, 1986: 159). La tercera, igualment paròdica, estableix una comunicació de l'autor amb el lector, a qui proposa de cartejar-se si té interès a aprofundir en els fets sorprenents que han provocat la creació del nou continent d'Annàsia.

La rebentada paròdica del codi de versemblança realista, ja habitual però acrescuda, i de dos gèneres novel·lístics de forta embranzida en els segles XIX i XX com són la ciència-ficció i la utopia fan de *Temperatura* una obra ben insòlita en el panorama literari català... i no català.

■ 3 Conclusions

Al llarg de les pàgines anteriors hem pogut comprovar l'esforç de Trabal per a crear un nou narrador, o millor dit combinació d'autor i narrador, més que allunyat, senzillament oposat al narrador realista-naturalista. Trabal escriu en un període històric clau en l'evolució del relat novel·lístic, quan immediatament després de la Primera Guerra Mundial Proust i Joyce obrien la veda de les innovacions revolucionàries, que havien d'acabar amb el model assentat i imposat per Realisme i Naturalisme. Un seguit d'autors europeus, com Virgínia Woolf, i americans, com William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway,... components de l'anomenada Generació Perduda, seguint les seues passes aportaren un exercici revolucionari que, al costat dels models de referència joycians i proustians, assoliren de capgirar el relat, des de la concepció del narrador i de la focalització i la distància (monòleg interior, estil indirecte lliure renovat) fins al joc temporal.

Al mateix temps Trabal reaccionava també contra el model de relat tradicional realista-naturalista. I ho feia amb unes altres armes: la paròdia d'aquest model heretat. L'epicentre de la seua revolta és la concepció del narrador. Un narrador, que allunyat del codi de versemblança realista, no dubta a introduir relacions intertextuals (cita, al·lusió, referència), resmentar les tècniques cinematogràfiques, usar i abusar de la incorporació al món de ficció de personatges històrics, vull dir persones de carn i os, i difuminar les barreres entre ambdós móns, el de la ficció dels personatges i el de la vida real d'autor i lectors. Però sobretot «degrada» el narrador fins a rebaixar-lo de narrador-déu a narrador «incapaç» o «infiabl», que ni coneix tota la informació ni ens la transmet sempre de forma convincent. I que a més a més es reparteix amb l'autor, que, com hem vist, no té inconvenient a introduir-se en el relat, igual que els personatges a eixir-ne, amb un recurs esplèndid a la metalepsi, la reflexió metaficcional i el potencial paratextual.

Al capdavant allò que hauria de ser un relat d'accions o esdeveniments esdevé una pràctica i una reflexió teòrica o crítica metaficcional, és a dir, sobre la novel·la mateixa i els seus components.

El resultat és un canvi en la concepció realista de la novel·la: la referencialitat de l'obra literària no és directa ni inequívoca. El codi de versemblança realista és rebentat des d'una nova mirada irònica. El món de ficció treballa gaudint d'una forta autonomia, independent de la realitat que convoca. Per això pot trencar quan vol les regles i convencions de la realitat. Vull dir de la realitat dels «realistes» i «naturalistes». Ningú com Francesc Trabal portà endavant en la literatura catalana d'entreguerres i de la postguerra immediata un programa tan revolucionari i innovador del model novel·lístic. Només la magnífica *Ronda naval sota la boira* (1966, encara que escrita la dècada anterior, car l'any 1957 ja l'havia presentat al premi Joanot Martorell [Pons, 1998: 233]), de Pere Calders, seguirà amb brillantor aquest camí que havia obert de bat a bat Trabal. ■

■ Bibliografia

■ Novel·les de Ferran Trabal citades

- Trabal, Francesc (2005): *L'home que es va perdre*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1986): *Judita*, Barcelona: Edicions 62.
- (1992): *Quo vadis, Sánchez?*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1994): *Era una dona com les altres*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1989): *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1980): *Vals*, Barcelona: Edicions 62 / «la Caixa».
- (1986): *Temperatura*, Barcelona: Quaderns Crema.

■ Referències

- Alter, Robert (1975): *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Arnau, Carme (1985): «Francesc Trabal», in : Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 10, Barcelona: Ariel, 84–94.
- (1987): *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925–1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona: Edicions 62.

- Bach, Miquel (1985): «Francesc Trabal, un humor impossible», in: Trabal, Francesc: *De cara a la paret*, Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 13–32.
- (1999a): «La Mirada a Sabadell (I), de la revolta avantguardista...», *Serra d'Or* 473, 49–53.
- (1999b): «La Mirada a Sabadell (i II), a la modernitat cosmopolita», *Serra d'Or* 474, 58–62.
- (2002): «L'escenificació de la revolta», in: Diversos: *La Colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'Avantguarda*, Sabadell: Fundació La Mirada, 50–63.
- Balaguer, Josep Maria (1996): «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la», in: Casacuberta, Margarida / Gustà, Marina (eds.): *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 67–87.
- (2001): «Francesc Trabal, narrador», in: Balaguer, Josep Maria / Campillo, Maria: *Centenari. Francesc Trabal (1899–1999)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 13–23.
- Ballart, Pere (1994): *Eironia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Billous, Daniel (1982). «Récrire l'intertexte: La bruyère pasticheur de Montaigne», *Cahiers de littérature du XVIIIe siècle* 4, 106–114.
- (1983): «Intertexte/pastiche: l'intermimotexte», *Texte* 2, 135–160.
- Booth, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus (orig. anglès: *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago, 1974).
- Bouillaguet, Annick (1996): *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris: Nathan.
- (2000): *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris: Champion.
- Carner, Josep (1983): «Pròleg», in: Trabal, Francesc: *L'any que ve*, Barcelona: Quaderns Crema, 7–12.
- Currie, Mark (1995): *Metafiction*, London / New York: Longman.
- Dotras, Ana María (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid / Gijón: Ediciones Júcar.
- Duran, Xavier (2000): «Trabal: contra el temps i la distància», *Serra d'Or* 481, 19–20.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.

- (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Éditions du Seuil.
- (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Éditions du Seuil.
- Hannoosh, Michele (1989): *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus: Ohio State University Press.
- Hutcheon, Linda (1978): «Ironie et parodie; stratégie et structure», *Poétique* 36, 467–477.
- (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York / London: Methuen.
- (1981): «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique* 46, 140–155.
- (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London: Methuen.
- (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London / New York: Routledge.
- Iribarren, Teresa (2012): *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Llopis, Tomàs (1987). «Francesc Trabal, una revisió del gènere narratiu», *L'Aiguadolç* 5, 85–88.
- Martí-Olivella, Jaume (1985). «Trabal i Calders, o la incorporació distorsionada del fantàstic», in: Smith, Nathanael B. / Solà-Solà, Josep M. / Vidal Tibbits, Mercè / Massot i Muntaner, Josep (eds.): *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 277–293.
- Montanyà, Lluís (1977): *Notes sobre el superrealisme i altres escrits*, Barcelona: Edicions 62.
- Oliver, Joan (1999): *Obra en prosa. Obres Completes de Joan Oliver vol. 4*, Barcelona: Proa.
- Oller, Maria Dolors (1973): «Francesc Trabal, novel·lista», *Serra d'Or* 167, 39–40.
- (1986): «Pròleg», in: Trabal, Francesc: *Judita*, Barcelona: Edicions 62, 5–19 (ed. primera Barcelona: Edicions 62, 1977).
- Pons, Agustí (1998): *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62.
- Porta, Roser (2007): *Mercè Rodoreda i l'humor (1931–1936). Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.

- Quesada Gómez, Catalina (2009): *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid: Arco/Libros.
- Riba, Carles (1989): *Cartes de Carles Riba. I: 1910–1938*, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Rose, Margaret A. (1979): *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, London: Croom Helm.
- Rosselló i Bover, Pere (1989): «Entorn de Francesc Trabal i la modernització de la novel·la catalana», *Revista de Catalunya* 33, 127–139.
- Sangsue, Daniel (1994): *La parodie*, Paris: Hachette.
- Schoentjes, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, Paris: Éditions du Seuil.
- Scholes, Robert (1979): *Fabulation and Metafiction*, Urbana / Chicago / London: University of Illinois Press.
- Tasis, Rafael (1935): *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- Trabal, Francesc (1981): «Una carta de l'exili», *Serra d'Or* 262–263, 57.

- Vicent Simbor Roig, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <Vicent.Simbor@uv.es>.

Zusammenfassung: Ausgehend von der parodistischen Ironie seiner Vorläufer, setzte sich Francesc Trabal in der Zwischen- und ersten Nachkriegszeit persönlich für eine Erneuerung der realistisch-naturalistischen Erzählweise ein. Zusammen mit seinem Autor, der nicht zögert, sich in die Erzählung ebenso einzumischen wie deren Figuren plötzlich daraus verschwinden zu lassen, liegt Trabals Erzähler viel daran, die Regeln der realistische Glaubwürdigkeit mithilfe einer wirkungsvoll eingesetzten Metalepse programmatisch aufzubrechen. Dieser Beitrag zeigt, wie Trabals Romane ihre ganz eigenen Züge annehmen, indem sie intertextuelle Bezüge (Zitate, Anspielungen, Verweise), das Erwähnen von Filmtechniken, das Einarbeiten historischer Figuren in die Fiktion, den Wandel des Erzählers in einen unzuverlässigen Mitteilungsapparat, das Potenzial der Paratexte und die gegenseitige Invasion der jeweiligen Autor- bzw. Figurenbereiche dank der Metalepse einsetzen, um schließlich zur metafictionalen Praxis und Reflexion zu führen. ■

Summary: During the interwar and post-war period, Francesc Trabal was committed to renewing the realist-naturalist fiction pattern from a parodic-ironic perspective. Trabal's narrator undertakes to programmatically break up the rules of realist verisimilitude. The author does not cease to appear in the story, while the characters are able to leave it through the splendid use of a metalepsis. This paper shows how Trabal's novels achieve a unique appearance due to intertextual relationships (quotation, allusion and reference), mentions of cinema techniques, the incorporation of historical characters in the fictional world, the narrator's transformation in an unreliable storytelling machine, the

paratextual potential and the reciprocal invasion of both author's and characters' dominions by means of the metalepsis, which leads to metafictional practice and reflection. [Keywords: Irony; parody; metafiction; narratology; narrator; author; history of the novel] ■