

METAFICCIO EN JOAN PERUCHO: EL PACTE LÚDIC DE *PAMELA**

1. LA METAFICCIO O LA IRONIA NARRATOLÒGICA

El terme metaficcio va aparèixer per primera vegada l'any 1970. Catalina Quesada Gómez (2009: 37, n. 33) ens recorda com la historiografia vacil·la a l'hora d'adjudicar-ne la paternitat, car segons cada estudiós el concepte va ser introduït bé per Wiliam H. Gass a la seua obra titulada *Fiction and the Figures of Life* (Alfred A. Knopf, Nova York) o bé per Robert Scholes al seu article «Metafiction Again», publicat aquest mateix any i recollit després al seu llibre *Fabulation and Metafiction* (University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1979). Amb posterioritat també s'ha introduït el concepte paral·lel de metanovel·la.

Deixant de banda l'anècdota històrica de la paternitat del mot, el fet és que la crítica anglosaxona ha dedicat una atenció creixent a l'estudi d'un concepte tan atractiu per la seua estreta relació amb la història de la novel·la, des dels orígens –pensem en D. Quixot de la Manxa– fins la més recent actualitat –el postmodernisme– com també de concepció matisadament diversa, motiu pel qual crec convenient encetar el nostre estudi proposant-ne una definició operativa.

Segurament els noms propis a ressaltar en l'itinerari seguit per la crítica anglosaxona són Robert Scholes (1979), Robert Alter (1975), Linda Hutcheon (1985 [1^a ed. 1980], 1988) i Patricia Waugh (1993 [1984]). Linda Hutcheon ens forneix una definició genèrica que situa, en termes generals, la qüestió:

The fiction that is discussed in *Narcissistic Narrative* is, in some dominant and constitutive way, self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception (1985a: XII).

Ampliada i matisada tot seguit:

* Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI 2008-00230 titulat "La ironía en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad."

L'investigador interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastix en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <http://www.uv.es/ironialitcat>.

«Metafiction», as it has now been named, is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. «Narcissistic» –the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness– is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear (1985a: 1).

Patricia Waugh ha remarcat el tret essencial de la metaficció: deixar al nu davant els ulls del lector les regles i estratagemes de la construcció novel·lística (1993: 4). I, en conseqüència, la conflictiva relació de la ficció amb la realitat. O dit amb les seues paraules:

Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of «reality». It depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Suchs novels usually set up an internally consistent «play» world which ensures the reader's absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of «fiction» to «reality», the concept of «pretence» (1993: 40-41).

Com a resultat el lector és impel·lit a activar la seua funció interpretativa, car «some metafictional novelists make the reader explicitly aware of his o her role as player» (Waugh 1993: 42), És a dir, que abandona la passivitat a què l'havia reduït la novel·la tradicional per a transformar-lo en «fully active player in a new conception of literature as a collective creation rather than a monologic and authoritative version of history» (Waugh 1993: 43).

La metaficció «juga» amb les normes de la novel·la, però ho fa d'una manera deliberada i estrictament planificada:

All metafiction «plays» with the form of the novel, but not all playfulness in fiction is of the metafictional variety. Metafiction very deliberately undermines a system, unlike, say, aleatory or Dadaist art which attempts to embrace randomness or «illinx» (Waugh 1993: 43).

Carmen Quesada Gómez, a partir de les propostes d'aquests estudiosos, bàsicament Alter i Waugh, ha sintetitzat dues qüestions de fons en l'essència constitutiva de la metaficció. D'una banda, el desvetllament de la il·lusió narrativa:

En primer lugar, el hecho de que en la práctica metaficcional acontezca el develamiento de la ilusión narrativa; mediante esa llamada de atención *sobre su condición de artefacto*, la metanovela advierte al lector de que está leyendo, para, a continuación, hacerle ver que lo que

lee es una novela. No hay posibilidad de ilusión: el entramado que conforma la obra, su arquitectura, queda desenmascarado, se nos da a conocer (2009: 41).

I, de l'altra, l'èmfasi en l'especial relació entre realitat i ficció:

En esta [la metanovel·la] la realidad está presente, pero sin menosprecio para el arte; y el arte alberga a la realidad en su seno a modo de juego, sin pretensión alguna de trascendencia, tan solo insinuando *la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción*. Quizá sea esa una de las cruciales intenciones del hecho metanovelístico, en modo alguno intrascendente: la de plantear la enraizada metáfora del mundo como libro, de la vida como sueño (2009: 43).

Ana Maria Dotras en proposa una recapitulació alhora exhaustiva i rendible:

La novela de metaficción es aquélla 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 (1994: 27-28).

En realitat, tal com veiem i com recorda Mark Currie, podem entendre la metaficció com una mena de discurs fronterer, com una mena d'escrit que es col·loca ell mateix en la línia divisòria entre ficció i crítica i que justament tematitza aquesta frontera (1995: 2).

Dotras, a més a més, agrupa les cinc característiques principals de la metaficció: antirealisme, autoconsciència (consciència de la textualitat de l'obra, consciència de l'autor d'estar creant una obra de ficció, consciència del personatge que se sap ens de ficció, consciència del lector, obligat a tenir cura de ser-ho i, també, la manipulació del punt de vista, del temps i de la tipografia), autoreferencialitat o reflexivitat autocrítica (judici sobre el procés creatiu de l'obra mateixa però també sobre unes altres obres o sobre tot el gènere novel·lístic), especial paper del lector, obligat a mantenir una actitud crítica, i forma essencialment lúdica, car autor i lector participen en el joc de la creació literària (1994: 28-30).

La metaficció, tal com la proposem, comporta l'ús d'una sèrie de tècniques i recursos caracteritzats per la ruptura de la il·lusió de realitat i el desvetlament de l'artifici. Dotras en proposa un compendi que val la pena recordar *in extenso*:

La tematización abierta sobre las relaciones entre los diferentes elementos de la estructura comunicativa, al crear situaciones que posibilitan la reflexión teórica sobre distintos aspectos de la naturaleza de la ficción (entre otros, la relación entre el autor y su creación, entre la obra y el lector, el enfoque en el mismo hecho de escribir o en el lenguaje novelesco); la teorización del arte dentro del arte, el estudio de la naturaleza de la ficción y, en general, la tematización de diferentes aspectos de la creación literaria; la «mise en abyme» o duplicación interior (novela dentro de la novela, desdoblamiento especular, estructura de cajas chinas o muñecas rusas) como técnica principal; la parodia; la intertextualidad; la ironía; el humor; la presencia autorial autoconsciente; la dramatización dentro de la obra del autor histórico; la intrusión narratorial para hacer comentarios sobre la propia narración; las alusiones directas al lector; el estudio de la figura del artista-protagonista de la novela que reflexiona sobre la obra creada o la que está escribiendo; la transgresión práctica o cuestionamiento teórico de determinadas convenciones literarias o el hacer explícitas las características, recursos, estrategias de la ficción para señalar su arbitrariedad; el autor controlado por sus propias creaciones o la autonomía del personaje consciente de su propio estatus ficticio y la falta de control del autor; la manipulación del tiempo y del espacio narrativos; el enfoque sobre el lenguaje, llamando la atención sobre el lenguaje mismo, en la tematización abierta o de forma encubierta, (por ejemplo, con un estilo buscadamente artificioso) (1994: 30-31).

D'entre tots aquests procediments m'agradaria cridar l'atenció sobre la ironia, la paròdia, la intertextualitat i la metalepsi (concepte genetià que, com més avant veurem, engloba tots aquells recursos consistents en la violació de nivells), perquè resultaran fonamentals per a entendre l'aposta metaficcional peruchiana. I de manera molt especial la ironia, invariablement destacada com a element clau de la metaficció perquè impregna la resta de procediments metafictionals. De fet el joc metaficcional descansa necessàriament en el pacte lúdic de la ironia. Currie, per exemple, recorda la «ironic self-distance» (1995: 1) i Scholes, comentant «Kierkegaard Unfair to Schlegel», de Donald Barthelme, no dubta a proclamar que els dos principals recursos de la metaficció són la ironia i la fantasia (1979: 117). Precisament els dos recursos nuclears de la proposta peruchiana, on sobresurt el tractament irònic de la Història, car, com assenyala Holmes en unes paraules dedicades a *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, i *Sot-Weed Factor*, de John Barth, però perfectament trasplantables a *Pamela* (1983): «These differences aside, the two novels treat history in a somewhat similarly ironical fashion. Neither aspires simply to weave a narrative into a historically accurate representation of a bygone age. For both the evocation of history is a means, not an end in itself» (Holmes 1995: 208).

Carlos Pujol, a propòsit de la primerenca obra *Amb la tècnica de Lovecraft*, de 1956, ja insistia a ressaltar els elements constitutius bàsics que prefiguraven la poètica del Perucho posterior: la intertextualitat i la ironia:

Todo el Perucho posterior está bien configurado en estas pocas páginas: la literatura sobre la literatura, el miedo inexplicable atenuado –o potenciado, nunca se sabe– por el humor, el misterio comunicándose extrañamente con la vida cotidiana, los saberes insólitos trufados de ironía y de invención; y el paso del tiempo, lo que se recuerda y se ha perdido de un ayer que resucita en palabras tiernamente zumbonas (1986a: 42).

Perucho, a més a més, no sols utilitza la ironia, diguem-ne, narratològica –la ironia substancial a la metalepsi, a la paròdia i a la intertextualitat–, sinó que també recorre a la ironia verbal, com ara, per esmentar-ne l'exemple més cridaner, quan ajudant-se del contrast paradoxal situa el marquès de Sade, un dels trasgressors sexuals més famosos de la humanitat, el nom del qual ha batejat una de les psicopaties més greus, en el lloc de pobra víctima innocent de la sexualitat desfermada de Pamela:

La provocadora perfecció del seu cos va aconseguir fer-se proverbial entre la noblesa masculina, que l'adorava, essent causa de moltes follies. Una d'elles va consistir en la corrupció del tendre adolescent marquès de Sade, a qui va descobrir les delícies infernals de l'anomenat «coit dels trapezis voladors», invenció molt suggestiva de Pamela, sobretot per a un esperit tan inicialment obert a la ingenuïtat, com ho fou el marquès de Sade. El sistema d'aquests trapezis assegurava la còpula carnal en ple aire, així com un frenesí de perillósíssimes delícies. Al marquès li calgué rebre diverses vegades l'assistència sanitària a l'hospital que les germanes de la caritat regentaven a Charenton (poble del marquès), a conseqüència de les tremebundes caigudes des de dalt dels trapezis i les doloroses ruptures de fèmur i clavícula (Perucho 1985: 171-172).¹

Finalment em sembla oportú comentar la relació generalment destacada entre metaficció i postmodernisme, ja que la primera sol identificar-se'n com un component bàsic. I, en efecte, és ben cert que moltes de les novel·les titllades de postmodernistes inclouen aquest model ficcional, però també em sembla inqüestionable la inequívoca advertència de Currie: «Metafiction is not only kind of postmodern fiction, and nor is it an exclusively postmodern kind of fiction. It is neither a paradigm nor a subset of postmodernism» (1995: 15).

2. LA METALEPSI NARRATIVA

¹ A partir d'ara totes les cites de *Pamela* seran extretes d'aquesta edició i em limitaré a indicar-ne les pàgines.

Gérard Genette és el responsable de la invenció del concepte de metalepsi, que ha anat aprofundint i matisant al llarg dels anys. Per metalepsi cal entendre tota vulneració «impossible» de nivells narratius : «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bufonne (quand on la présente, com Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique» (1972 : 244). És a dir, la «transgression délibérée du seuil d'enclassement», de tal manera que «telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple "ambiguïté" technique : il ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortazar, Bioy Casares), ou de quelque mixte des deux (Borges, bien sûr)» (1983 : 58).

Anys després, a *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004) dedica un estudi força més ampli a analitzar les peculiaritats d'aquesta transgressió narrativa, que es presenta concebuda molt més oberta i pròxima a la metaficció de la crítica anglosaxona i abasta, a més de l'àmbit literari, els àmbits de la pintura, fotografia, cinema, representació teatral i encara «seguramente olvido algunos» (2006: 13): «considero razonable reservar en adelante el término de metalepsis a una manipulación –al menos figural, pero a veces ficcional (volveré a referirme a esta gradación)– de esa relación causal particular que une, en un sentido o en el otro, al autor con su obra o, en sentido más amplio, al productor de una representación con ésta misma» (2006: 13). En el present treball ens interessa especialment la concepció de la metalepsi entesa com a ruptura de nivells, com tot seguit comprovarem.

A *Pamela* comptem amb dues veus narratives i, per consegüent, amb dos relats. Un relat assumit per un narrador extradiegètic-heterodiegètic amb una focalització dominant zero, en terminologia genettiana (1972,1983), o narrador omniscient. I un relat epistolar dependent d'un narrador extradiegètic-autodiegètic amb focalització interna fixa dominant, el tradicional narrador en primera persona protagonista. L'especial singularitat rau justament en l'existència d'aquests dos narradors extradiegètics o narradors primers. O dit en unes altres paraules: els dos relats són coordinats i independents, situats al mateix nivell, sense que cap dels dos depenga narrativament de l'altre o n'estiga subordinat. El relat epistolar assumit per Pamela Andrews no es pot entendre com un relat metadiegètic o segon perquè Pamela no és un personatge de la diègesi del relat assumit pel narrador extradiegètic-heterodiegètic, és a dir, no pertany a la història de Marcelino Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana, que transcorre més de mig segle després de la mort de Pamela.

En canvi són una mostra paradigmàtica de relats metadiegètics subordinats o relats segons les cartes internes que incorporen ambdós narradors al seu relat. Pamela introdueix en una de les seues cartes a lord Holland la carta que li ha escrit Joaquim Llorenç Villanueva, personatge del seu mateix univers diegètic i que, per tant, en escriure la carta a Pamela, es converteix en narrador metadiegètic o segon. També l'altre narrador, l'extradiegètic heterodiegètic o narrador omniscient, inclou un parell de cartes escrites per personatges de la diègesi: la de Morel Fatio a Menéndez Pelayo i la de Letizia de Beaumont a la comtessa de Seydewitz. Diferent és el cas de la carta que he reservat per al final, la que escriu Pamela a Ignasi de Siurana, perquè aquest la puga llegir en el futur, quan ella ja farà tant de temps que serà morta. Ací la complexitat és major, perquè no es pot entendre com un relat metadiegètic o segon, perquè, com ja sabem, Pamela i Ignasi no pertanyen a la mateixa història. Segurament serà més just entendre-la –igual que la resta de cartes recuperades per Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana– com un cas d'intertextualitat en forma de cita, com tants altres textos citats que veurem en el punt corresponent.

Tornem, però, als dos relats extradiegètics: d'una banda, el recull de cartes escrites per Pamela trobades per Marcelino Menéndez Pelayo a la casa madrilenya de la marquesa de Valldaura i el parell de cartes descobertes per Ignasi en la butxaca d'un antic vestit de Pamela mateixa; i, de l'altra, el relat de les peripècies detectivescopolítiques del duet Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana. Dit d'una manera abrupta, aquests dos relats no tenen més contacte que el fet de compartir el mateix suport llibresc. En realitat «haurien de ser» dos llibres independents. L'enginy de Perucho es mostra precisament en l'astúcia de presentar barrejats els diversos capítols de cada relat, de manera que el lector els percep com una sola història, encara que en principi es presenten com a dues d'autònomes. Tanmateix és clar que el lector es troba davant «una» novel·la. Una novel·la qua apura al màxim els límits estructurals, com fan molts altres autors contemporanis, que ja ens han acostumat a desafiaments semblants. Són novel·les construïdes per juxtaposició de relats aparentment autònoms, sense cap veu narrativa explícita i reguladora situada per damunt de les diverses veus paral·leles.

Santiago Renard s'ha enfrontat en aquest repte teòric amb una proposta suggestiva. Proposa distingir entre dos nivells: el nivell enunciatiu del narrador o modalització narrativa i el nivell de la modalització textual. Una novel·la pot comptar amb un sol o amb diversos relats, subordinats o coordinats. A cada veu correspondrà la seua particular modalització narrativa o enunciativa i per damunt de totes les veus narratives hi ha la modalització textual, entesa com «la *perspectiva general* con que es presentada la historia, el *vector* resultante de todos los *puntos de vista* parciales. Gráficamente podemos representar este concepto como el esquema que integra la articulación de todas las *modalizaciones enunciativas* correspondientes a cada narrador» (1993: 11). Així el text

que dispose d'una sola veu narrativa la modalització textual constarà d'una sola modalitat narrativa o enunciativa i, com a conseqüència, les característiques es confondran. En canvi quan el text estiga distribuït en diversos narradors i els corresponents relats hi haurà una distinció nítida entre cadascuna d'aquestes modalitzacions narratives o enunciatives i la modalització textual, entesa, en el sentit que acabem d'avançar, com «el conjunto de los mecanismos que, en el texto de ficción narrativa, configuran la presentación de los materiales (la historia narrada) distribuyéndolos en uno o varios relatos, correspondientes a distintas voces, y desde una mayor o menor proximidad moral, espacial, temporal, etc.» (1993: 17).

Si acceptem la proposta de Renard descriuríem *Pamela* com una novel·la amb una modalització textual complexa, que descansa damunt les dues modalitzacions narratives coordinades apuntades, més les modalitzacions narratives metadiegètiques o segones subordinades. Però cal tenir en compte que Perucho se serveix hàbilment de noves estratagemes narratives que ajuden a crear en el lector aquesta percepció unitària, ni que siga recurrent a la pura alteració de les normes, recurs que li permet, per exemple, l'intercanvi de personatges d'un relat a l'altre.

En efecte, hi ha un mur diegètic que separa Pamela i Ignasi, ja que cadascun pertany a un relat i, doncs, a un univers diegètic diferent, amb el seu marc espaciotemporal. Per tant quan l'una apareix en el món diegètic de l'altre i aquest, al seu torn, penetra en el de l'altra, hom ha travessat un mur ficcional «impossible» (amb la dissolució del temps que comporta [Campillo-Castellanos 1988: 112]) per a caure en la llicència narratològica de la metalepsi i, en conseqüència, endinsar-se en l'àmbit de la metaficció irònica. Pensem que és molt diferent el cas del monstre de Bodegones, present en el relat cronològicament primer (el relat epistolar de Pamela) però que no mor i és incorporat com un personatge més de la diègesi del relat cronològicament segon. És un personatge de ple dret en ambdós relats.

Tornem a la metalepsi provocada pels contactes entre els dos protagonistes de cada relat. D'entrada cal destacar la peculiaritat de la metalepsi, d'una subtileza molt particular. Tant Pamela quan se li apareix a Ignasi com quan és aquest qui s'acosta a Pamela mai no arriben a «corporeïtzar-se» amb totes les conseqüències. A desgrat de l'amor que es professen, «el mur que ens separava» (325), com deia Pamela, mai no va permetre el més petit contacte físic, com una vegada més es lamentava l'heroïna enamorada: «no m'ha tocat ni una sola vegada» (271), «mentre esguardava els teus llavis que mai besaria o acariciaria ni que fos lleument» (326).

En tots dos el contacte comença sempre igual en forma d'imatge passatgera i volàtil. Com quan Ignasi:

De sobte, veié al jardí una bellíssima dama rossa, elegantment vestida, que el contemplava aspirant el perfum d'una rosa roja. Restà bocabadat per la sorpresa.

Quan volgué reaccionar, la dama misteriosa havia ja desaparegut (228-229).

O Pamela descobreix de colp Ignasi:

He tornat a veure el minyó gentil que em trastoca el somieg, fins ara tan plàcid, de les meves nits. He perdut la tranquil·litat. L'he vist solitari, cofat amb gran capell, de palla, rera la vidriera d'un cafè del Chiado, em sembla que en el São Bras, recolzat en una tauleta, fumant un cigar. Jo passava en aquell moment, amb la marquesa del Paular, i just quan em mirava, la cambrera que el servia se li ha posat involuntàriament al davant. M'ha semblat que, tot mirant-me, em somreia. No ho sé (235-236)

Per a convertir-se a poc a poc en unes «presències» que s'acosten i actuen «gairebé» com si fossen reals:

Després de les etapes de Toledo i de Ciudad Real, quan el tren enfilava Despeñaperros vers Sevilla, Ignasi, de sobte, veié, asseguda davant seu, la misteriosa dama solitària, mig esborrada encara per la incertesa i el dubte, que aquesta visió provocava en ell. Perquè, ¿era cert o no aquell somriure, aquella dolçor en els ulls de cel pàl·lid, aquella boca seductora? La dama, al seu davant, li advertia mudament, però tendrament, que participava en l'origen de la seva ventura, car a ella li esdevenien les mateixes coses que a ell, comunicables sinó era pel conducte en què ho feien, tan irreal i màgic, tan poètic per tant. Estaven units per l'excés i per la intensitat de llur anhel. La dama girava tendrament els fulls d'un llibre de sonets d'amor d'Elizabeth Barret, que era també el mateix llibre que Ignasi tenia a les mans. Li assenyalava amb el dit els versos immarcescibles:

*Vés-te'n. Però ja sento que, des d'ara,
a la teva ombra m'estaré.*

La imatge es fongué a l'entrada d'un tunel, sense que retornés, després, a la vinguda de la llum (263-264)

Però fins i tot aquestes trobades «tan irreal i màgiques» arriben a traspasar el «mur» i l'enamorat pot deixar un llibre de poemes i un escrit a la seua estimada:

Aquesta nit, abans d'anar-me'n al llit, quan estava contemplant la meua faç davant el mirall del tocador, he vist la imatge d'ell. Ha sorgit de l'obscuritat i s'ha acostat a poc a poc, de

puntetes. Ha posat la seva cara estimada junt a la meva. Els seus ulls eren una alta, ardorosa, bellíssima declaració d'amor. No m'ha tocat ni una sola vegada.

M'he sentit feliç, d'una manera com mai n'he estat. Sobretot, m'he sentit estranyament purificada, neta, intacta, sense màcules ni sutzures. Em dec haver adormit molt suaument.

Quan m'he despertat, ell ja no hi era. M'ha deixat sobre el tocador un llibre intítulat *La rosa als llavis* [en realitat *El poema de la rosa als llavis*]. L'he obert a l'atzar.

Perquè has vingut han florit els lilàs

i han dit llur joia

envejosa

a les roses:

mireu la noia que us guanya l'esclat,

bella i pubilla, i és bruna de rostre.

És d'un poeta català inexistent. Per cert que en el bitllet que m'ha deixat, i que guardo gelosament, després de «Estimada meva», ha posat Ignasi. Sí, es diu Ignasi. Ignasi de Siurana. Un bell nom (271-272).

Les «presències» cada dia es van fent més habituals fins a fregar la «normalitat» quotidiana:

M'he passat tota la tarda sola, prenent el te amb Ignasi. Algunes vegades posava les mans sobre els genolls, s'alçava o passejava amunt i avall de la cambra; altres vegades romania quiet, a contrallum, davant de la finestra, albirant el carrer a través de les cortines de gasa, mirant-me sempre, amb l'esguard tendrament apassionat. Es duia la tassa als llavis amb un gest molt dolç, i amb pausa. Després venia a seure's al meu costat i parlava llargament amb una veu inaudible. Somreia. Un sospir s'escapava del seu pit. Llavors he començat a sanglotar molt baixet (308).

Era «un gran amor» que, com advertia Pamela en la carta que va deixar adreçada a Ignasi, perquè la pugués llegir en el futur, «naturalment, un dia s'havia d'acabar. Quan ens enamoràrem, o tu no existies o no existia jo. Alternativament. Era un amor de fantasmes, car ens portàvem gairebé cent anys» (326). Efectivament l'autor ha jugat al límit amb aquesta metalepsi estranya i subjugant, que, recollint el mot de la protagonista, no dubtaria a qualificar de fantasmàtica.

3. LA PARÒDIA

La paròdia, com el pastitx, són procediments derivatius que tenen en la ironia un component estructural. De fet, d'acord amb el suggeriment de Genette, que tot seguit recordarem, podem definir-los com a una simple variant de la ironia: la ironia hipertextual.

La concepció de la paròdia i la relació amb el pastitx, a pesar del gruix bibliogràfic a hores d'ara existent, queda lluny d'haver assolit un consens generalitzat. Ni puc –ni dec– ara entrar-hi en detall, perquè desbordaria el present estudi. Em limitaré, doncs, a sintetitzar les dues línies teòriques que semblen representar-ne les dues concepcions més acreditades. Dins el que proposaria d'anomenar l'escola francesa és obligat destacar l'aportació de Gérard Genette (1982), base de partida al seu torn de molts altres investigadors francesos, com ara Daniel Sangsue (1994) i Annick Bouillaguet (1996).

Genette considera la paròdia i el pastitx –com el *travestissement*, la transposició, la *charge* i la *forgerie*– pràctiques hipertextuals, és a dir, textos derivats o hipertextos d'un text anterior víctima o hipotext, «sur le quel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (1982: 11-12). Per definir cadascun d'aquests sis procediments recorre al concepte estructural de la relació, que li permet distingir entre els hipertextos produïts per transformació i per imitació, i al concepte de règim, subdividit en règim lúdic, satíric i seriós. El resultat de la combinació són les sis pràctiques hipertextuals apuntades: paròdia o transformació lúdica, *travestissement* o transformació satírica, la transposició o transformació seriosa, el pastitx o imitació lúdica, la *charge* o imitació satírica i la *forgerie* o imitació seriosa.

En la proposta genettiana paròdia i pastitx responen, doncs, a una oposició franca, car la primera depèn de la transformació i el segon de la imitació, ambdós amb règim lúdic. La diferència entre tots dos procediments hipertextuals és nítida: la paròdia opera necessàriament sobre una obra concreta a diferència del pastitx que ho fa sobre un gènere en sentit ampli: «Autrement dit, le parodiste ou travestisseur [la transformació de règim satíric] a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte» (1982 : 89). Cal insistir-hi : «On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) –tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu'*imiter, c'est généraliser*» (1982 : 92).

En canvi la diferenciació entre paròdia i *travestissement* (o pastitx i *charge*) és defensada menys categòricament, car Genette mateix accepta la porositat de les fronteres entre els règims (1982 : 452). En aquest sentit Daniel Sangsue, amb bon criteri, proposa una concepció de la paròdia que evita aquesta divisió entre règim lúdic i satíric, de límits massa vegades imprecisos: «La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (1994: 74). Una definició que fa més operatiu el procediment paròdic i que jo aplicaré al present estudi.

Especialment fora del món cultural francès la proposta genettiana és vista com a massa rígida per alguns teòrics, que no comparteixen l'estricta divisió entre procediments per transformació i per imitació, que tant Sangsue com Bouillaguet, a pesar de les innovacions aportades respecte a la

posició genettiana, encara mantenen. Autors com Margaret A. Rose (1979, 1995 [1993]), Michele Hannoosh (1989) i Linda Hutcheon (1978, 1981, 1985b), dins l'àmbit cultural anglosaxó, aporten una concepció molt diferent de paròdia i pastitx. Totes tres autores renuncien a la divisió nuclear genettiana de distingir la relació estructural de la transformació i de la imitació, de tal manera que la paròdia és l'hipertext resultant de la derivació d'un hipotext o text víctima, però aquest tant pot ser una obra concreta com també un gènere, una escola o moviment, un estil, un període,...

Hutcheon, per exemple, assenyala la imitació i alhora el distanciament de l'hipertext respecte a l'hipotext víctima com el tret clau de la paròdia, que « is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...]. Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (1985b: 6). Justament aquesta «critical distance» li permet marcar les diferències entre la paròdia i el pastitx, ja que «on pourrait soutenir que le pastiche opère de façon analogue, du moins au niveau structural bien qu'il soit question dans ce cas-là d'un *interstyle* plutôt que d'un *intertext*. Mais ce qui le distingue de la parodie, c'est le fait que dans le pastiche c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalée» (1981 : 147). De fet ja en el seu primer estudi, en comparar la sàtira i la paròdia, insistia a remarcar el pes decisiu del contrast, contra la similitud indicada del pastitx, en la concepció de la paròdia: «l'usage structurel du contrast [...] doit entrer nécessairement dans la définition de la parodie (et de l'ironie)» (1978 : 470).

Aquesta caracterització de la paròdia, de límits molt més amplis que la de Genette, tampoc no ha mancat d'opinions crítiques, però em sembla que permet ajustar-se amb gran rendibilitat a la diversitat de pràctiques possibles.

Els estudiosos de la metaficció no han deixat de recordar l'ús bàsic d'aquesta ironia hipertextual. El recurs a una obra, un gènere o un estil, consagrats per la tradició i ben coneguts dels lectors, sotmesos a un procés de capgirament en el seu significat mitjançant la creació d'una versió nova i oposada, situa en un primer pla el joc literari i deixa al nu l'essencial convenció artística, punt nuclear de la pràctica metaficcional, en què la novel·la queda reduïda a l'estatus d'artefacte interrelacionat estretament i en dependència directa amb uns altres textos:

In novelistic practice, this results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction.

[...]

Metafiction may concern itself, then, with particular conventions of the novel, to display the process of their construction [...]. It may, often in the form of parody, comment on a specific work or fictional mode (for example, John Gardner's *Grendel* (1971), which retells, and thus

comments on, the *Beowulf* story from the point of view of the monster; or John Hawkes's *The Lime Twig* (1961), which constitutes both an example and a critique of the popular thriller. Less centrally metafictional, but still displaying «meta» features, are fictions like Richard Brautigan's *Trout Fishing in America* (1967). Such novels attempts to create alternative linguistic structures or fictions which merely *imply* the old forms by encouraging the reader to draw on his or her knowledge of traditional literary conventions when struggling to construct a meaning for the new text (Waugh 1993: 4)

Importa destacar com es mereix el paper clau del procediment paròdic en la confecció dels textos metaficcionals. De fet tot text paròdic és metafictiu, si bé és cert que no tota la literatura metaficcional ha de ser paròdica. Catalina Quesada Gómez ho adverteix en unes paraules molt justes, que val la pena recordar:

Podría afirmarse que todo texto paródico, por el hecho de tomar posición con respecto a otro u otros textos, es, de alguna manera, metaficcional, desde el momento en que esa acción supone un reconocimiento explícito de su adscripción al mundo del arte y la exhibición de dicho saber. En cierto modo, la parodia es una de las estrategias metaficcionales más habituales, sin que la correspondencia inversa funcione de la misma forma (la parodia siempre es metafictiva, por cuanto marca una relación del arte con el arte mismo, pero no toda la metaliteratura es paródica). Cuando el texto paródico deja al descubierto las estructuras y convenciones de una obra previa o de un género, mostrando sus entresijos, adopta una distancia crítica que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales *artimañas* y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición (2009: 73).

En el cas de *Pamela* descobrirem tot seguit com el joc paròdic és una de les estratègies fonamentals emprades per l'autor.² Acceptant la concepció més oberta de paròdia, tal com l'acabem d'exposar, i reconeixent, per tant, la legitimitat de considerar la paròdia d'un gènere (i no reduir-la exclusivament a un text concret), ens trobem que l'obra és, en primer lloc, la paròdia del gènere de la novel·la policíaca (per a Genette, com ja sabem, es tractaria d'un pastitx). I més concretament una recreació paròdica del subgènere de la novel·la d'enigma. Hi ha un parell de detectius afeccionats (Marcelino Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana), uns enemics de les perquisicions detectivesques (Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate i els seus col·legues de la Institución Libre de Enseñanza, com Cebrià Cabrerizo) i una culpable (Pamela Andrews) d'un crim (imposar el triomf del progressisme contra el tradicionalisme i l'Església). La novel·la recrea el suspens típic mitjançant la investigació de l'enigma (l'elaboració de la

² Josep M. Baldaquí Escandell ha aplicat la proposta genettiana a la novel·la peruchiana *Les aventures del cavaller Kosmas* (1995).

Constitució de Cadis de 1812) ajudats pel mètode de treball hipotèticodeductiu, reforçat per la trobada de les cartes escrites per Pamela, que permeten la corroboració de la hipòtesi i la resolució final.

Però la novel·la ofereix una segona, i més substancial, paròdia. M'estic referint a la revisió paròdica d'una altra novel·la, car l'hipotext víctima és ben òbviament l'homònima obra de Samuel Richardson titulada *Pamela; or the Virtue Rewarded* (1740), que tingué una continuació immediata en *Pamela II* (1741). La informació paratextual (Genette 1987) no pot ser més clara a l'hora d'identificar la seua heroïna amb el famós personatge creat per Richardson, però, com de seguida analitzarem, amb una molt notable transformació. El títol de les dues novel·les, format pel nom de la heroïna respectiva, és idèntic.

Pista immediatament confirmada per l'incipit de l'obra peruchiana :«Hom sap que Pamela Andrews, la candorosa noieta de quinze anys biografiada per Samuel Richardson vers 1740, acabà impensadament per esdevenir satanista en una lògia de Londres...» (171). La Pamela richardsoniana recupera l'activitat en mans d'un nou autor d'intencions ben diferents a les del seu creador i dins un món ficcional totalment transformat i nou. Es tracta alhora d'una mena de continuació i refutació del personatge, d'una vertadera correcció temàtica (Genette 1982: 221).

La protagonista richardsoniana, Pamela Andrews, és fruit directe de l'ambient moralitzador de mitjan segle XVIII anglès i encarna tot el conjunt de virtuts que, no sols la protegeixen de la persecució de què la fa objecte el seu patró llibertí, sinó que fins i tot li permeten redreçar-lo moralment i construir un matrimoni exemplar. És, no cal insistir a recordar-ho, una novel·la altament moralitzadora, l'objectiu principal de la qual era exemplificar la màxima que la virtut sempre és recompensada i el Bé triomfa sobre el Mal.

Pamela, en efecte, és proposada com el model per a la joventut femenina del seu temps. I, com a bon model, a la bellesa física uneix la bellesa interior. Ben arrelats els principis de la Religió i de la Moral, les seues qualitats en són una derivació natural, encara que no per això menys excepcionals: amor filial, humilitat, modèstia, pietat, dolçor de caràcter, força de voluntat i rectitud de conducta. En resum: el compendi viu de la Virtut. El seu exemple, encara que adreçat sobretot a les joves coetànies, arriba també als joves del sexe contrari. Pamela és, al capdavant, un model per a tota la societat. No tothom hi veié un exemple genuïnament moralitzador en una història no exempta d'un comportament susceptible de ser avaluat d'hipòcrita. Així, l'any 1741 mateix va aparèixer la paròdia *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, anònima però amb la certesa compartida, fins i tot per Richardson, de l'autoria de Henry Fielding, que només un any després, el 1742, publicava, ara amb autoria no dissimulada, *The History of the Adventures of*

Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams, amb un inici en forma de nova paròdia de la *Pamela* richardsoniana.

Richardson adopta per a la seua obra l'estructura de la novel·la epistolar, dominada pel punt de vista de la protagonista, que assumeix la immensa major part de les cartes, opció que, en opinió de Daniel-Henry Pageaux, la converteix en una novel·la monòdica amb veu dominant única (1995: 73-74). La mateixa opció, com hem vist, que tria Perucho per al relat epistolar de la seua Pamela.

La *Pamela* peruchiana, com a bona paròdia, representa la cara oposada de la moneda. Cal advertir d'antuvi, però, que Perucho no té com a finalitat exclusiva oferir tan sols una recreació paròdica de la novel·la de Richardson. La història de la seua novel·la és més complexa i no es limita al seguiment de les peripècies de Pamela. Sobretot aprofita un personatge ficcional modèlic en la seua moralitat exemplar per a crear la seua protagonista antitètica. Vull dir que ambdues novel·les només tenen un sol punt de contacte: la presència d'una protagonista anomenada Pamela Andrews. La resta de personatges, d'accions, d'espai i de temps no tenen absolutament res en comú.

Comencem pel relat o discurs. Com ha indicat Genette (1982: 40 i 237), la paròdia preferentment agafa com a hipotextos víctimes obres breus i es concreta al seu torn en hipertextos o obres igualment breus. En aquest cas la novel·la model no és certament breu, però el relat paròdic sí que és el resultat d'una transformació de l'hipotext per reducció. Les nombroses i llargues cartes de la *Pamela* richardsoniana són substituïdes per la successió força més curta de l'epistolari de l'heroïna peruchiana.

Més important encara és la transformació semàntica, és a dir, els canvis soferts per la transposició diegètica o canvi de diègesi i la transposició pragmàtica o modificació dels esdeveniments i les conductes que conformen l'acció (Genette 1982: 340-443). El canvi de diègesi és radical, amb canvi de nacionalitat inclòs, car l'acció és situada en el segle següent, el segle XIX, i a Espanya, amb una breu estada a Portugal. El marc espaciotemporal espanyol d'inicis del segle XIX substitueix el marc espaciotemporal ben diferent de l'hipotext.

Tanmateix el canvi més notori afecta la transformació de la protagonista, car la transmotivació o substitució de motiu (Genette 1982: 372) és un dels procediments essencials de la transformació semàntica. La *Pamela* richardsoniana és extraordinària per la seua capacitat de fer el bé i portar la pau al seu entorn i a la societat. La *Pamela* peruchiana, per contra, és un compendi de maldats, l'agent de la discòrdia i de la destrucció socials. En una paraula: la *Pamela* peruchiana ha sofert un procés de desvaloració (Genette 1982: 404-408), que Genette mateix exemplifica amb *Pamela*: «Le mouvement thématique inverse est celui de la *dévalorisation*. L'exemple le plus brutal en est peut-être la *Shamela* de Fielding (1741), qui se présente officiellement comme une “réfutation” de

la *Paméla* de Richardson (1740) et un “antidote à ce poison” –fonction d’ailleurs suffisamment indiquée par le changement de prénom de l’héroïne (de *sham*, “imposture”) (1982 : 404).

Igualment la Pamela peruchiana és una desvaloració brutal de l’heroïna original. És bellíssima, com la seua predecessora, però tot seguit inverteix de cap a peus el codi de valors: la seua bellesa mateixa és conservada fraudulentament gràcies al do de l’eterna joventut, aconseguit mitjançant l’elixir secret que l’any 1760 li facilita Joseph Balsamo, comte de Cagliostro i que li permet viure eternament i en plena joventut. Aquesta bellesa i la càrrega eròtica que en desprèn es posada al servei d’una vida viciosa, depravada i luxuriosa. Satanista i francmaçona, acaba posant-se a les ordres de lord Holland en qualitat d’agent secret per ajudar al triomf de la revolució espanyola, del liberalisme i del krausisme contra la Tradició i la Religió durant els anys convulsos transcorreguts a Espanya entre l’abdicació de Carles IV i l’arribada de Ferran VII:

Trobà aquestes cartes més que desenfadades, llibertines, però sobretot, reveladores d’una voluntat, ferma i tenaç que es dirigia, sense cap mena de pal·liatiu, a aconseguir un propòsit definit: el triomf de la revolució, o sigui, l’enderrocament de l’Església catòlica i de l’ordre polític establert. Per aconseguir-ho, Pamela no es parava en barres, tirava al dret; fora dels casos peremptoris, però, utilitzava generalment la insídia, el verí destil·lat que introduïa de manera insensible en les ànimes incautes i ingènues. Pamela dominava l’art de la dissimulació i de la coqueteria. Essent, com era, d’una gran bellesa, la seva influència esdevenia irresistible, total, dominadora, encadenant, sota el seu jou, a una multitud vacil·lant i, en el fons, tanoca, que comprenia tant a alts càrrecs (ministres, generals) com a subalterns distingits (secretaris, comissaris), com a la menudalla (porters, conserges) o la xusma (aiguaders, mendicants, beates), etc. (211).

Tanmateix aquesta diabòlica Pamela peruchiana té una fi insospitada: és «redimida» per l’amor que sent per Ignasi de Siurana, el seu enemic ideològic. L’amor resulta més fort que l’afany de maldat i que el compromís ideològic. La satànica, llibertina i revolucionària Pamela pateix, en realitat, doncs, un procés de transvaloració («c’était ici un double mouvement de dévalorisation et de [contre-] valorisation portant sur les mêmes personnages» [Genette 1982 : 418]), que permet explicar el pas de la desvaloració a la valoració o assumpció dels mateixos valors que la Pamela richardsoniana que parodiava. La dissoluta antiPamela esdevé la virtuosa Pamela :

Crec en aquesta hora de la meua vida (vida que reconec inconfessable, en gairebé la seva totalitat), que cal que em disposi –perquè és de justícia– a pagar el preu del que lliurement m’he fet responsable. No puc girar la vista enrera, sense horroritzar-me, tanta és la repulsió que sento, no tant per l’ideal polític ni pel que he fet, sinó per com ho he fet.

[...]

He demanat confessió al pare Strauch. En tot cas, vull morir essent una altra dona catòlica, apostòlica i romana.. Abjuro de les meves creences i pràctiques diabòliques (en altre temps vaig fer volar taules i cadires, materialitzant esperits de veu afrosa i d'ultratomba, interrogant els morts dins les seves tombes, etc.), així com de pertànyer a les lògies maçòniques angleses, veritables culpables de la propagació del seu ideal a Europa i Amèrica. Vaig tenir amors escandalosos que conreava, no per apassionament, sinó per dissimulats i bastards interessos, com l'espionatge polític i militar en l'urc de destruir allò que els teòrics han anomenat la Tradició en benefici de la Revolució, filla aquesta –diu el pare Strauch– dels principis sorgits del segle de les llums o «il·lustració». He tingut influència paral·lela en monstres destructius, com ho fou el cèlebre «monstre de Bodegones», repulsiva creació de les profunditats de l'infern (322-323).

I aquesta valoració última de Pamela facilita el final obert de la novel·la, car Perucho deixa la porta oberta a la imaginació del lector, permetent-li una hipotètica solució «màgica» en concloure la història amb la nova aparició de Pamela a Ignasi: «Quan alçà la vista, just en el lllindar de la porta i sota la llum del migdia, la bella dama de sempre el mirava amorosament amb el mateix misteri perfumat de Pamela» (331). L'autor mateix, en una entrevista, invita el lector en aquesta interpretació: «Sí, eso es cierto [l'amor irrealizable]. Pero recuerda que al final de la novela dejo la puerta entreabierto. Cuando el protagonista se retira a su biblioteca de Vilafranca, a casa de su tío, en la última escena levanta la vista y vuelve a ver la imagen, soñada o real, de Pamela. Así acaba la novela, como quien dice con un poco de “suspense”» (Pujol 1986b: 73).

Finalment, no crec insensat assenyalar un últim joc paròdic (o pastitx en la proposta genettiana). La tradició literària fantàstica ens ha acostumat a les joves retornades del més enllà, després de la mort, per la força de l'amor envers el seu estimat. Bé que en forma d'esperits diabòlics o vampírics. La Pamela peruchiana inverteix el procés: la demoníaca protagonista, que ha vençut l'envelliment i la mort, per l'amor apassionat que sent per Ignasi accepta la conversió catòlica, es resigna a la mort i guanya la salvació eterna.

4. LA INTERTEXTUALITAT

Ja hem assenyalat adés la intertextualitat com un dels recursos fonamentals de la metaficció. Així, per exemple, Patricia Waugh emfasitza la importància de la intertextualitat com una pràctica metaficcional bàsica:

The technique of presenting *objets trouvés* has its roots in surrealism. The surrealists attempted to incorporate into “artistic works” elements traditionally considered beneath art (such as urinals) which challenge the concept of art as a sacred system of values. The technique, however, still privileges the artist as creator in suggesting that he or she is somehow a Magical Transformer. In metafiction, the technique merges with displays of intertextual overkill, in which not only is Literature as sacred system challenged but also the artist as inspirational alchemist. Instead, texts/writing is explicitly seen to produce text/writing. Linguistic codifications break down into further linguistic codifications (1993: 145).

L’efecte d’aquest ús hiperbòlic de la intertextualitat, com també adverteix Waugh, «is highly parodically comical» (1993 : 145). En efecte, la importància de la intertextualitat ha produït l’interès dels teòrics. Kristeva, l’any 1969, a partir de les teories bakhtinianes, difonia una concepció del text entès com el ressò de diverses veus. I Genette, l’any 1982, la redefinia, en un sentit més restringit i precís, com « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un text dans un autre» (1982 : 8). Entesa així quedava integrada per la citació (marcada amb cometes, amb o sense referència precisa), el plag i l’al·lusió (1982: 8).

La presència cabdal de la intertextualitat en l’obra de Peruchó és inqüestionable, fins al punt de poder entendre la seua producció com una literatura sobre literatura. Més que no pas atènyer-se directament a la realitat dóna la impressió que la realitat que penetra a les seues obres és una realitat filtrada a través dels llibres. Ell mateix no desaprofita l’oportunitat de confessar-ho:

PUJOL: Esa es una de las características más originales de tu literatura; en cierto modo está construida en segundo grado y a partir de libros que ennoblecen tu propio libro, que le dan antepasados. También cuenta el hecho de que los libros sustituyen a la vida como experiencia.

PERUCHO: Sí, tengo la secreta esperanza –y por eso me gustan los libros y las bibliotecas– de que el secreto de la vida esté en los libros. yo nunca he dudado de que en un rincón de una página de un libro ignorado tiene que estar la explicación del mundo (Pujol 1986b: 71).

Uns anys més tard, el 1992, durant una taula rodona sobre Peruchó, moderada per Joaquim Molas, hi ha un moment d’interès especial per al nostre propòsit, quan s’estableix un diàleg entre Jordi Sarsanedas i el nostre autor mateix. Peruchó reconeix que sempre hi ha a les seues obres un «pòsit» de realitat imprescindible, però embolcallada de la realitat llibresca de la biblioteca. Seria imperdonable no recordar les seues paraules textuais.

J. Sarsanedas: Ell [Perucho] afirma: «a mi la realitat no m'interessa, la meua literatura no surt de la vida, surt de les històries que he trobat en els llibres» –i afegeix– «sempre sé que la meua literatura no s'ha inspirat en la vida, sinó en lectures»

J. Perucho: Però la realitat «revient au galop, malgré tout». El propòsit és aquest, però després la realitat s'imposa.

[...]

En dir que no m'interessa la realitat vull expressar una cosa semblant a la que deia Valéry referint-se a si la marquesa prenia el te a les cinc de la tarda. A mi això m'és absolutament igual. És una altra realitat la que m'interessa, una altra realitat que està dins el món fantàstic. Tots els meus llibres participen, però, d'una certa realitat que prové del món llibresc de la meua biblioteca i que és la font de la meua inspiració. Sempre s'hi entreveu un pòsit, segment de la realitat, que els llibres no tracten i que ve a ser com la imatge d'una altra imatge (Molas 1998: 98-99).

Pamela no el desmenteix. Si ens ateníem a una accepció àmplia de la intertextualitat, no podem oblidar, per exemple, com la novel·la policíaca, que acabem de veure, o la literatura fantàstica, que de seguida analitzarem, hi «ressonen» nítidament. I si ens centrem en la concepció genettiana més restrictiva de la intertextualitat resulta inevitable fer referència a la citació. Julià Guillamón ha observat com, a mesura que avança en la seua escriptura, la citació explícita esdevé central:

A *Llibre de cavalleries* Perucho no feia servir la citació. Aquesta va ser una de les principals aportacions al discurs narratiu de *Les històries naturals* on s'usava amb molta discreció. I el mateix succeïa amb les *Històries apòcrifes* i els contes. Amb la represa de l'activitat novel·listica els anys vuitanta la citació esdevé un dels elements principals de l'escriptura de Perucho i arriba a convertir-se en un element constitutiu de la narració (1998: 75).

Assumpció Bernal ha qualificat la literatura peruchiana d'«eminentment erudita, producte d'un entramat de referències culturals», motiu pel qual, per exemple, la «fantasia de Joan Perucho és tot el contrari de la il·lusió innocent, és un luxe per a iniciats, un joc que tria els seus participants». La citació intertextual i el seu caràcter llibresc «s'ha convertit en un punt de mira privilegiat a l'hora de comprendre els mecanismes de la seua recepció i, per tant, també de l'escriptura» (1992: 284-285). I en estudiar les *Narracions* destaca també la importància creixent de la citació: «La bibliofília, que al començament del cicle narratiu serveix de marc referencial, sempre al servei del relat, passa amb *Aparicions i fantasmes* (1968) a una segona etapa en què la citació es converteix en l'autèntic *Leitmotiv* del text» (Bernal 1996: 144).

Certament l'ús de la citació a *Pamela* és senzillament colossal. Cada 1'69 pàgines hi ha la cita d'un títol de llibre, revista o diari i cada 2'03 pàgines incorpora un fragment textual d'un llibre, revista, diari, cançó, document oficial, carta,...El promedi és tan abrumador que tota la novel·la és farcida de fragments textuais encastats en detriment de la «realitat». El narrador mateix recorre a l'auxili de la literatura –vull dir d'uns altres llibres– per estalviar-se la seua funció descriptiva i d'analista del món interior:

L'alcova és íntima i confortable, i es veu, gairebé totalment ocupada, per un llit amb baldaquí i cortines de domàs d'obscura púrpura. A les parets, cobertes d'un paper llistat d'or i blau, hom veu fixat un gran crucifix amb reclinatori i dues litografies acolorides amb escenes de la vida de la santa de Siena. No us dic res més de les altres dependències i configuració del castell, car ho podeu llegir en la magnífica memòria que en féu Jovellanos quan visqué aquí.

Els dies passen. Contemplo la meua vida com si llegís una novel·la del nostre admirat Fielding (320-321).

La majoria de textos citats pertanyen a l'època de la història – en realitat a les dues èpoques de les dues històries– i tenen com a finalitat principal donar gruix vital al context històric a què pertanyen: poemes, cançons, pasquins, cartes, decrets, oficis, fragments de llibres, diaris i revistes ajuden a retratar la societat i els seus personatges amb tanta economia de recursos com efectivitat narrativa. Cal recordar que, com ja sabem, les cartes recuperades escrites per Pamela esdevenen cites en el relat a què pertanyen Marcelino Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana.

L'allau de cites incrustades permet tota mena de jocs irònics i lúdics amb el lector. Així, per exemple, quan Perucho transforma l'obra *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, del marquès de Sade, per a incloure-hi Pamela amb lligacames «afarbalanades i de color rosa, d'un vif intérêt» (172). O quan, per necessitats diegètiques, modifica la data d'aparició del llibre *Le Satanisme et la Magie*, de Jules Bois, de l'any 1895 al 1845, en què encara ni tan sols havia nascut l'autor (naixeria l'any 1868), per tal de poder introduir-hi la protagonista en una reunió maçònica del Gran Orient amb materialització del dimoni per invocació seua.

Idèntic objectiu hi ha en la cita d'un fragment del poema «Perquè has vingut», del recull *El poema de la rosa als llavis* (1923), presentat per Pamela com escrit per «un poeta català inexistent» (272), quan un lector català mitjanament culte no dubta gaire a identificar el poema i el poemari i el seu autor, l'escriptor català ben existent Joan Salvat-Papasseit. Cas semblant és la cita per Pamela d'una estrofa d'un «poeta valencià antic, foll d'amor i de malenconia absoluta» (309), fàcil d'identificar, amb l'ajuda de la informació paratextual de l'epígraf que encapçala la novel·la amb nom del poeta inclòs, amb Jordi de Sant Jordi. Ni tan sols dubta a incorporar autors

«futurs» citats un segle abans de la seua naixença. És el cas, per exemple, de Salvat-Papasseit mateix o de Josep M. de Sagarra.

Fins i tot descobrim un cas de joc extrem. Pamela cita, en una de les cartes, un fragment d'un poema sense títol, que adjudica al pare Joaquim Llorenç Villanueva i que qualifica d'estèticament il·legible («em fa tant de fàstig la mala poesia que no puc suportar-lo» [203]). Doncs bé, el fragment en qüestió pertany a *Los gozos de Santa Panza*, que, d'acord amb Molina Martínez (1998: 357), és obra d'Antoni Puigblanch, precisament l'enemic íntim de Villanueva. Lapsus de Perucho? Refinament irònic? Bernal, en estudiar les cites a les *Narracions*, ja ens havia advertit del refinament del joc intertextual peruchià, en descobrir que els textos citats responien a tres estratègies: fidelitat absoluta a l'original; modificacions en la forma, estatus, atributs o condicions d'existència; i pura i simple invenció (1996: 150).

5. LA FANTASIA

Abans hem recordat l'afirmació de Robert Scholes que la fantasia era, al costat de la ironia, un dels dos recursos principals de la metaficció. Mery Erdal Jordan, per la seua banda, ha dedicat un llarg capítol a mostrar la íntima unió entre ironia i literatura fantàstica (1998: 39-74). A *Pamela* la realitat, tal com és comunament acceptada, resta en suspens davant l'allau de fets inexplicables o sobrenaturals que irrompen en la història, relacionant-la, una vegada més intertextualment, amb una sòlida tradició fantàstica i allunyant-la de l'afany de veridicitat referencial.

Aquest component fantàstic, tanmateix, no és exclusiu de *Pamela* sinó característic de la poètica de l'autor. Els estudiosos no ho han oblidat. Així, per exemple, Julià Guillamon (1989) ha dedicat un llibre a l'estudi de la fantasia en *Les històries naturals* i Rosa Cabré ha analitzat la importància de la fantasia en la producció peruchiana (1998),

Pamela és una proposta paradigmàtica de la diversitat de recursos que l'autor posa al servei de la conformació d'aquesta atmosfera d'irrealitat que embolcalla les seues obres. Ja hem pogut analitzar adés les «presències» impossibles –fantasmàtiques les anomenàvem– de Pamela Andrews en el món diegètic d'Ignasi de Siurana i d'aquest en el de Pamela. Una copresència miraculosa i sobrenatural, que xoca contra la realitat quotidiana i la lògica dominant i obliga el lector a postergar momentàniament la incredulitat.

El comportament «impossible» d'aquest parell de personatges va acompanyat de l'aparició igualment sobrenatural d'alguns altres. Per exemple, la mare de l'escriptor Juan Valera acostuma a presentar-se al fill, acaronent-lo i conhortant-lo:

la seva mare, donya Dolors Alcalá-Galiano, que fou marquesa de la Paniega i que li apareixia, de tant en tant, vestida amb vaporoses glasses blanques voleiant a l'impuls de l'oratjol de cap al tard, contemplant-se el rostre en un mirall de plata. Somreia al fill, i li passava la mà pels cabells, amb el mateix amor que, quan infant, corria a arrecerar-se-li contra les faldilles, sanglotant, perquè la cosineta Gertrudis li havia pegat, fent-lo caure a les escales del Pavelló dels Álbors (273).

Iguar com també Manuel Milà i Fontanals resuscita envoltat per un cor de «caramelles» de la Pasqua, que cantaven peces del *Romancerillo*:

Mentrestant, al lluny, enmig d'un selvàtic paisatge vilafranquí, vibrant d'aldarulls i lladrucs de gossos de la masia de Sant Martí, aparegué la imatge esborrada de l'oncle i amic estimat, l'excels Manuel Milà i Fontanals, envoltat per un cor de les “caramelles” de la Pasqua, que cantaven peces escollides del *Romancerillo* (206-207).

I una ombra –segurament Pamela mateixa– es presentà a Marcelino Menéndez Pelayo quan comentava les cartes descobertes de l'agent anglesa a un grup d'amics: «una sarcàstica rialla femenina, o riallada satànica, es deixà sentir de de les profunditats del passadís, mentre una ombra el creuava» (175).

Les ruptures de la versemblança realista, però, no s'hi aturen. El lector s'ha d'acostumar a conuiuïre dins l'univers diegètic de la novel·la amb tota mena d'éssers sobrenaturals. Pamela no dubta a fer aparèixer el diable mateix. I diversos monstres poblen la història, entre els quals destaquen els anomenats La Pesanta; «un monstre que, col·locant-se damunt el pit de les víctimes, els provocava a les nits somnis terrorífics» (277), com ocorria a Josep Finestres, el rector de la Universitat de Cervera, i l'erudit valencià Gregori Maïans i Ciscar; i sobretot el conegut com a monstre de Bodegones, «un monstruós insecte diabòlic que prolifera misteriosament per les cases de Madrid» (188).

Aquest últim mereix una atenció especial per la seua importància diegètica. Ésser diabòlic, que té el seu cau al cementiri de l'Almudena i del qual només coneixem amb certesa les enormes cisalles, és descrit sempre com una presència sorollosa i ombrívola («una diminuta fosforescència que, deixant d'ésser fixa, començava a moure's i fluctuava lentament» [258]) i horrible («El monstre, que hom diu que és horrorós [encara que ningú no l'ha vist amb detall] s'ha fet escàpol» [290]) i ha sigut creat per les forces del Mal per ajudar Pamela en la seua lluita a favor de la Revolució contra la Tradició i la Religió. Criatura malèvola a qui Pamela encarrega desfer-se dels seus enemics ideològics, com ara els membres de la Regència, destituïts a instància seua per la dubtosa ferma progressista. Gos assassí a les ordres de Pamela, continua viu a la mort de la seua

mestressa fins que explota, en quedar sense sentit la seua missió, quan Marcelino Menéndez Pelayo aconseguix per fi publicar a *El Correo Español* les proves definitives de la decisiva influència de Pamela en el triomf de la política liberal espanyola a les Corts de Cádiz, plasmada en la Constitució de 1812.

Si Pamela pot disposar d'ajuts sobrenaturals també s'ha d'enfrontar a enemics de gran poder màgic, com el bruixot Avezimar, amb «la característica pudor de tomba resclosida» (223). És un ésser de gran poder, de comportament fantasmal, que anuncia a Pamela la seua fi i contra el poder del qual ella no pot fer res.

Tampoc no hi manquen els fenòmens irracionals. Els cordons de la cortina de la casa de Pamela cobren vida autònoma per enredar-se entorn del coll del pare Joaquim Llorenç Villanueva, que només miraculosament escapa de morir escanyat. Els instruments musicals es «disparen de manera inesperada i misteriosa» (233). Es practiquen exercicis de transmissió de pensament i hom descobreix rites màgics i encanteris. També recorren la història una sèrie de figures retratades, que a voluntat s'animen i es mouen, com Manuel Milà i Fontanals, o que fins i tot, com el doctor Johnson, «es desenganxà de la pintura de la sala de rebre [...], molt de puntetes, travessà sales i passadissos i, rera una cortina, espia amb maligna curiositat el que feia Ignasi amb les velles vestimentes» (255). Àdhuc els lleons de bronze que senyoregen el porxo del Congrés dels Diputats «udolaren lúgubrement, rodolant aquest udol planívol pels deserts carrers del barri i provocant, en l'aparador de les botigues, la dringadissa dels objectes i mercaderies exposats. Cal dir que, aquest fet, es produí afortunadament a la nit, en un moment en què el trànsit dels vianants era escàs. Hom digué que aquests lleons donaren tres voltes entorn de l'edifici del Congrés» (327). I a l'endemà «els lleons de bronze tornaren a bramular i a estremir-se» (329).

Finalment cal recordar la inclusió d'artefactes malignes, com ara la nina malèfica i l'autòmat en forma de dama. Letizia de Beaumont, la suposada amiga íntima de Maria Mercè d'Orleans, és la propietària d'una nina molt especial, de «bellesa fascinant però mortuòria, que provoca morts totalment inesperades» (191), entre les quals cal anotar la repentina malaltia mortal de la reina Maria Mercè. L'autòmat, qualificat per Ignasi de «particularment *hideux*» (227), representa una dama que toca el clavicèmbal, però tot en ella és sinistre i el seu comportament malèfic: «se sentia el sorollet de la maquinària amb un grinyol macabre. Durant una fracció de segon rigué sinistrament, assenyalant amb el dit a Ignasi» (227).

Encara voldria apuntar la presència del submergible *Ictíneu*, inventat per Narcís Monturiol. Com veurem en el punt següent, Perucho s'inventa l'operativitat real del vehicle, que restava, per desgràcia per al seu creador, molt lluny de la capacitat viatgera ací aconseguida. Perucho, doncs, el conveteix en un artefacte «encara» irreal i, per tant, propi del meravellós instrumental, en

terminologia todoroviana, caracteritzat per l'aparició de «petits gadgets, des perfectionnements techniques irréalisables à l'époque décrite, mais après tout parfaitement possibles» (1970 : 61), com, en efecte, no tardaria a succeir en el cas present del submarí.

Aquest món ficcional farcit d'elements que xoquen contra les convencions acceptades de la realitat ens introdueix en l'àmbit del fantàstic, en una accepció genèrica. D'acord amb la proposta clàssica de Todorov, el lector implícit segurament començaria per dubtar davant l'estatus dels fenòmens sorprenents descrits a l'espera de rebre del narrador una justificació racional pertinent. Es troba en ple dubte, dividit entre la possibilitat de donar-ne una explicació natural o una de sobrenatural (1970: 28-29). Però tal justificació racional no arriba, de tal manera que el lector implícit acaba per no tenir més remei que dissoldre el dubte, abandonar el regne del fantàstic i «admettre de nouvelles lois de la nature, per lesquelles le phénomène peut être expliqué» (1970: 46). Ens trobem ja als dominis del meravellós.

Tanmateix la proposta de Todorov serveix bàsicament per a explicar la literatura fantàstica clàssica del segle XIX.. La literatura fantàstica del Romanticisme perseguia la descoberta de mons nous, desconeguts, inexplorats i fins i tot inconcebibles. Amb l'arribada del realisme la literatura fantàstica pretén de manera combativa reivindicar i eixamplar una nova realitat escàpola al codi lògic imposat pel positivisme.

Si bé els estudiosos de la literatura fantàstica postdinovencs queden lluny de mantenir una postura unificada, almenys, tal com oportunament ha recordat i explicat Carme Gregori entre nosaltres (2006), sí que comparteixen una conclusió fonamental: el fantàstic del segle XX i XXI és radicalment diferent del fantàstic anterior. Així Jaime Alazraki (1983) àdhuc proposa un nou concepte, el neofantàstic, per descriure una poètica essencialment allunyada del fantàstic clàssic dinovenc. Característiques i objectius són diferents:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico (1983: 28).

De fet aquesta nova concepció de la realitat és una característica compartida per la literatura en general: «El rechazo de normas o leyes que configuran de manera unívoca nuestra imagen de la realidad no es rasgo exclusivo de lo fantástico nuevo, sino, más bien, característica de la literatura contemporánea (1983: 29).

Jean Fabre (1992), al seu torn, alerta sobre l'ús abusiu del concepte de fantàstic o neofantàstic per a certa literatura postdinovenc per la simple raó de separar-se del cànon de la mimesi i esdevenir més autosuficient, plenament ficcional i alliberada de les normes referencials i de la doxa, és a dir, de la literatura realista (1992: 481). Remarca l'existència d'un nou sobrenatural propi del segle XX, caracteritzat, com sintetitza Gregori, perquè no és basa en la relació dialèctica real/imaginari, «sinó que, en prendre d'una manera alògica o metalògica el real, condemna a mort definitivament la lògica referencial» (2006: 23). Però acaba advertint de la necessitat de concebre el fantàstic unit a «un effet fantasticant reposant sur le sentiment d'angoisse provoqué par le surgissement du Surnaturel quel qu'il soit» (1992 : 481).

Mery Erdal Jordan igualment reivindica la diferència entre el fantàstic clàssic i el fantàstic postdinovenc. El joc dialèctic realitat/irrealitat és ja tot un altre: «La naturaleza fantástica moderna aboga por la total anulación de la antinomia *imaginario/real*, y lo hace otorgando la misma validez a ambas categorías, que en oportunidades resultan no deslindables» (1998: 58). I es recolza en l'exemple de Borges, que ha mostrat en la seua obra una concepció de la literatura «que se asume como una realidad más rica y quizás más palpable que la extraliteraria porque, como artificio del lenguaje, no sólo contiene a ésta, sino también a las infinitas posibilidades de la que ésta se distingue –el sueño, la fantasía–, además de todos los otros textos» (1998: 58-59).

També l'obra de Perucho té ben poc a veure amb el fantàstic clàssic del segle XIX. Per a entendre'l hem d'endinsar-nos dins aquesta nova concepció de la fantasia – desaparició de l'enfrontament dialèctic real/irreal i desvinculació del sentiment de por– que caracteritza gran part de la literatura avançada produïda al llarg dels segles XX i XXI. Ja no es tracta de posar en qüestió els límits de la realitat factual o extraliterària. Ara el joc és un altre: el referent d'aquesta literatura és el llenguatge mateix i una tradició literària i cultural.

6. EL JOC AMB LA HISTÒRIA

Pamela manté una relació estreta, però singular, amb la novel·la històrica. Només cal recordar, d'una banda, l'autèntica allau de personatges històrics, vull dir atestats pels Annals, que en poblen l'univers ficcional, des de Marcelino Menéndez Pelayo fins a Narcís Monturiol, passant per un interminable etcètera que inunda la història de personatges il·lustres de tots els àmbits (artístic, literari, polític, científic,...) del segle XIX; de l'altra, la recreació dels esdeveniments fonamentals que recorren la centúria. Breu: *Pamela* en principi incorpora els components bàsics que conformen l'anomenada novel·la històrica.

Ara bé, la novel·la històrica és ja un gènere complex per essència i en el cas de *Pamela* les dificultats arriben a límits extrems. Vegem-ho amb més atenció. La dificultat de la novel·la històrica rau justament en la incorporació dels mateixos materials (esdeveniments, personatges de períodes passats) que els estudis dels historiadors. A partir d'ací, tanmateix, els camins es diversifiquen: l'objectiu de l'historiador professional és la pretesa objectivitat, mentre que el novel·lista no pot deixar de fer ficció. Però ficció molt particular, car mai no ha –o no hauria– de vulnerar la doxa científicament acceptada. A la reivindicació d'objectivitat dels historiadors –una altra qüestió, en què ara i ací no podem detenir-nos, és la possibilitat d'assolir-la– el novel·lista oposa una finalitat més «literària»: l'autenticitat, és a dir, un discurs construït damunt l'elecció dels esdeveniments amb un criteri intencional i premeditat. I des d'aquest fonament d'autenticitat entrem en els dominis de la llibertat fabuladora de cada novel·lista, que té com principal objectiu –no podem oblidar-ho– la seducció del lector i, en molts casos, la capacitat d'influir-hi, car l'eficàcia discursiva, com tot seguit veurem, n'és consubstancial (Vanoostthuyse 1996: 9-88).

No és fàcil, doncs, trobar una definició de novel·la històrica plenament satisfactòria. Generalment ens hem d'acontentar amb propostes de mínims, com ara la de Vanoostthuyse, que la presenta com aquella novel·la «qui réfère à des événements et/ou à des personnages retenus par les Annales et met cette référence au centre de sa démarche» (1996 : 71). La definició de Hutcheon tampoc no va gaire més enllà : «I would define historical fiction as that which is modelled on historiography to the extent that it is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force (in the narrative and in human destiny» (2004 : 113).

Si ens refugiem en Lukács, segurament el teòric més influent sobre la matèria gràcies al seu ja clàssic estudi *La novel·la històrica*, redactat entre 1936 i 1937 i publicat de seguida en rus a Moscou, descobrim que l'eix central de la novel·la històrica, com ha recordat Maria D. de Asís Garrote (1990: 270), és la concepció dels personatges: «¿Qué es lo importante en la novela histórica? En primer término, que se plasmen destinos individuales tales que se expresen en ellos en forma *inmediata* y a la vez típica los problemas vitales de la época» (Lukács 1966: 354). I a més a més per al marxista Lukács aquests personatges havien d'encarnar la problemàtica de les classes populars: « Pero lo decisivo en el aspecto artístico es el contenido social y psicológico del destino plasmado; es decir, la cuestión de si este destino está vinculado o no lo está con los grandes problemas típicos de la vida popular en lo que respecta al contenido» (1966: 355).

I, en efecte, altres estudiosos han reïncidit a destacar-ne el paper central del personatges. Com a casa nostra Àlex Broch, que els considera com un dels «elements més definidors». I afegia que un personatge pot ser «fictici o real, però ha d'estar inserit clarament en la història, en els fets històrics, aquests han de determinar la seva biografia» (1991: 109). O com Umberto Eco mateix,

que a la *Postil·la* redactada a *El nom de la rosa*, entenia també la vertadera novel·la històrica d'acord amb el tractament dels personatges: «tot el que fan Renzo, Lucia o Fra Cristòfor [els personatges de la novel·la *Els promesos*, de Manzoni] no es podria fer sinó a la Llombardia del segle XVII. El que els personatges fan serveix per fer entendre més bé la història, el que ha passat» (1992: 565).

Si la novel·la històrica ha de reconstruir amb veridicitat una època passada, l'autor necessàriament es veu obligat, a la manera d'un historiador, diguem-ne, amateur, a la recolecció de les fonts documentals que li ho han de permetre. De fet molts novel·listes solen incloure en forma d'apèndix el repertori bibliogràfic de què s'han servit. La novel·la històrica, en veritat, té un deute impagable amb els historiadors, dietaristes i responsables de la més diversa tipologia de textos «aprofitables» per a la comprensió d'una època determinada.

En aquest sentit, com ha indicat Vanoosthuyse (1996: 77), es pot entendre també la novel·la històrica com el fruit d'una estratègia hipertextual, en terminologia genettiana. Recordem que entenem per relació hipertextual la que uneix un text B o hipertext a un text anterior A i hipotext en el qual s'empelta d'una manera que no és la del comentari. La novel·la històrica, en conseqüència, es pot entendre com el resultat de la transformació dels hipotextos o fonts documentals en l'hipertext novel·lístic. No cal dir que l'hipertext resultant pot ser –i en moltes ocasions ho és– molt crític i diferent de la base hipotextual, tal com ocorre amb tantes novel·les que s'acosten a un període històric per donar-ne una visió crítica oposada a la historiografia «oficial».

Aquest darrer comentari ens introdueix en un altre aspecte central de la novel·la històrica. M'estic referint al retorn al passat amb intenció ideològica, a la concepció de la novel·la històrica com a arma. Breu: la novel·la històrica exerceix sempre el paper d'*exemplum* i adopta la funció de *magistrae vitae*? Recorrem a unes altres èpoques i a uns altres personatges com a exemple allixonador del present? María Dolores de Asís Garrote (1990: 272) i María del Pilar Palomo (1990: 79), elaboren, a partir de la font ciceroniana, unes funcions on encabir la gran diversitat de propostes. Al capdavant, però, com Palomo mateixa accepta (1990: 79), la realitat de cada obra no sempre és fàcilment reduïble a una categoria precisa. Em sembla més operatiu, en opinió apuntada també per María Dolores de Asís Garrote (1990: 272), defensar l'assumpció en moltes d'aquestes novel·les històriques d'un objectiu «pedagògic» de *magistrae vitae* o d'instrument per al *nosce te ipsum*. No totes, però, evidenciaran tal comesa i substituiran la lliçó immediata i precisa per la «senzilla» recreació artística d'un temps passat.

Pamela no sols escapa a aquesta recreació «exemplar» del passat. De fet la seua transgressió és de tal envergadura que qüestiona fins i tot la pertinença a la novel·la històrica tal com l'hem

definida. L'objectiu ja no és oferir el retrat fonamentalment fidedigne d'una època, on esdeveniments i personatges representen els papers testimoniats pels Annals. No es tracta de la simple irrupció d'uns personatges i d'unes accions ficticionals però satisfactòriament inserits en un context històric que no sols no contradiuen sinó que corroboren. No. Ara el joc i el pacte establerts són ben altres.

Recordem els protagonistes. Ja hem analitzat adés la pura recreació paròdica d'un personatge de «paper», la Pamela inventada pel novel·lista anglès Samuel Richardson en l'obra homònima. Perucho rescata, reelaborada, aquesta heroïna literària. I la tancada d'ull al lector no s'hi atura, ja que a més a més Pamela és presentada com l'agent estranger responsable de la revolució ideològica de les Corts de Cadis. És ella qui escriu els «famosos sis punts» que serviren de base per al decret de 24 de setembre de 1810 i qui mou els fils polítics que desembocaran en l'acord de la Constitució de 1812, «la més liberal d'Europa» (174). El problema no és que el personatge de Pamela Andrews siga estrictament i confessadament inventat sinó que la seua pretesa actuació històrica decisiva xoca contra els fets reconeguts pels Annals. En uns altres mots: Perucho «crea» la Història en el sentit de reinventar-la al seu gust. Ignasi de Siurana és fruit de la imaginació de l'autor.

Per la seua banda, personatges atestats pels Annals, com Marcelino Menéndez Pelayo, Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate,...tenien tasques més «naturals» i més urgents que dedicar-se a la investigació detectivesca i a la pugna sobre la ingerència transcendental de la inventada espia política anglesa.

Si analitzem els esdeveniments les conclusions són idèntiques. Perucho no té cap interès a preservar les dades verídiques, les historiogràficament atestades, com acabem de comprovar amb els fets polítics nuclears. Agafem-ne, ara, un exemple senzill: el viatge de València a Mallorca amb l'*Ictíneu*. Marcelino Menéndez Pelayo i Ignasi de Siurana són embarcats per Narcís Monturiol en el seu *Ictíneu* per traslladar-los secretament de València a Mallorca. Doncs bé, una vegada més la Història desmenteix el fet novel·lístic. L'*Ictíneu* en realitat era un submergible, és a dir, un vehicle dotat d'autonomia limitada i tant el primer model, construït l'any 1859, com el segon, acabat l'any 1862, només van poder fer proves de resistència al port i ni van viatjar a València (el primer sí que va fer unes proves al port d'Alacant) ni molt menys de València a Mallorca.

Al costat del joc libèrrim, o millor dit fals, amb els esdeveniments històrics, al preu d'oposar-se a la veritat atestada, l'univers ficcional creat, com ja hem pogut comprovar, no té cap inconvenient de rebentar el pacte de veridicitat. Recordem els trasllats impossibles de Pamela al món d'Ignasi i viceversa, les aparicions miraculoses (la mare de Juan Valera, Manuel Milà i Fontanals, una ombra misteriosa), la irrupció d'éssers sobrenaturals (diable, monstres, bruixot), de fenòmens irracionals

(els cordons assassins de la cortina, els instruments musicals que es disparen sols, els exercicis de transmissió de pensament, els rites màgics, els encanteris, les figures retratades que prenen vida, els lleons de bronze que udolen i caminen) i d'artefactes malignes (la nina malèfica i l'autòmat).

En efecte, més que no la fidelitat històrica, car les dades verídiques van acompanyades d'unes altres, fonamentals, inventades, irreals, Perucho proposa la total llibertat ficcionalitzadora, de tal manera que la novel·la es presenta com un descarat desafiament a la veritat dels Annals. Ni *exemplum* per als nostres dies ni descripció detallada de l'evolució dialèctica conservadurisme/progressisme al llarg del segle XIX. Aquest resta sols un marc idoni per a bastir un món màgic, regit per la pregonia «literaturització». És el domini de la imaginació i del joc intel·lectual. En el punt dedicat a les relacions intertextuals hem pogut comprovar l'exactitud de l'afirmació. És tant el pes de la intertextualitat que domina les habitualment decisives relacions hipertextuals entre l'hipotext documental de base i l'hipertext derivat. Podríem concloure que la Literatura ha prevalgut desmesuradament sobre la Història.

Uns anys enrere vaig qualificar *Pamela* de novel·la fantásticointel·lectual, entesa com una branca molt peculiar de la novel·la històrica (Simbor Roig 1997: 107, 115-116, 126-127). Ara, per concloure l'anàlisi d'aquesta novel·la tan singular, voldria acostar-m'hi des dels pressupòsits de la teoria de Linda Hutcheon sobre la «historiographic metafiction».³

De les diverses propostes d'anàlisi de la novel·lística postmoderna m'interessa ací de manera especial l'estudi de Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernisms. History, Theory, Fiction* (1988), justament perquè intenta caracteritzar la novel·la postmoderna privilegiant la transformació que ha patit la novel·la històrica clàssica o tradicional per a convertir-se en la «historiographic metafiction», la definició de la qual val la pena recordar:

By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs*, *G.*, *Famous Last Words*. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative –be it in literature, history, or theory– that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past (2004: 5).

³ Santiago Juan Navarro ha aplicat aquest concepte al seu llibre *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, que inclou un bon resum inicial de la problemàtica teòrica.

Crec que la part final ens dóna la clau per a entendre la relació de *Pamela* amb la metaficció historiogràfica.: «its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs» i «its rethinking and reworking of the forms and contents of the past».

Un dels components importants de la novel·la històrica és l'ús de la base documental. Però en la metaficció historiogràfica hutcheoniana l'ús que se'n fa és diferent. D'una banda, perquè «plays upon the truth and lies of the historical record», de tal manera que «certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error». De l'altra, perquè les dades que incorpora són problematitzades fins al punt que molt sovint «the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded» i els lectors «see both the collecting and the attempts to make narrative order» (2004: 114). Ja hem pogut comprovar adés el profit que en treia Perucho per a elaborar el context històric on transcorre l'acció. No hi veig, doncs, la problematització de la base documental. En canvi sí que podem acceptar el joc que proposa sobre la seua fiabilitat o infiabilitat.

El tret essencial de la metaficció historiogràfica és precisament, com destacàvem en la definició proposada per Hutcheon, la consciència de veure «history and fiction as human constructs», a més a més del qüestionament de les possibilitats d'accedir al passat. L'interrogant central que es planteja la metaficció historiogràfica és com poder transmetre les dades. És possible l'objectivitat, la neutralitat? O el filtre de la narrativització dels fets ja incorpora necessàriament una interpretació? Com Hutcheon adverteix, «the epistemological question of how we know the past joins the ontological one of the status of the past» (2004: 122). És a dir que, com a espectadors i actors del procés històric, estem limitats epistemològicament en la nostra capacitat per a conèixer el passat. És recomanable, doncs, distingir, com fan alguns historiadors, entre esdeveniments («events») i fets («facts»). Els primers es converteixen en fets quan són incrustats en matrius conceptuals (2004: 122).

Vet ací l'epicentre de la qüestió, car la metaficció historiogràfica es planteja com a problema central aquesta possibilitat de coneixement del passat, car «our historical knowledge of it is semiotically transmitted». És a dir, «it is this very difference between events (which have no meaning in themselves) and facts (which are given meaning) that postmodernism obsessively foregrounds» (2004: 122).

Pamela metaficció historiogràfica i, doncs, postmoderna? La resposta no és tan senzilla com la pregunta. Indiscutiblement hi ha forts punts de contacte: la seua condició de «self-reflexing novel» amb la incorporació del fort joc metalèptic, paròdic, intertextual i fantàstic. Però cal anar amb precaució. Al principi hem recordat la contundent advertència de Currie sobre l'error d'identificar

la metaficció com un component exclusiu de la ficció postmoderna. També el joc metalèptic, paròdic, intertextual i fantàstic tenen il·lustres precedents en la història literària.

El tractament de la base documental, com hem vist, en part s'allunyava i en part s'acordava a l'ús que adjudicava Hutcheon per a la metaficció historiogràfica. El narrador o, millor, els narradors de *Pamela* mai no dubten ni s'han d'esforçar per donar sentit a les dades, que no són problematitzades. Però, en canvi, sí que poden ser inventades i falsificades.

Potser la discrepància major de *Pamela* respecte a la metaficció historiogràfica cal buscar-la en l'acostament al passat. Per a aquesta la seua recreació descansa damunt la certesa de la dificultat intrínseca de poder arribar a tenir-ne un coneixement fiable. El passat es problematitza. En Perucho és absent aquesta preocupació filosòfica de base: epistemològicament i ontològica s'hi troba ben lluny. Simplement el passat és el «seu» passat, que no té per què coincidir amb el dels Annals. Un passat bastit amb la força i la confiança plena en la imaginació, com ja ha sigut destacat: «Instal·lat en una “nostàlgia del passat” irreprimible que mai no es podrà arribar a sentir amb la mateixa intensitat que el present, Joan Perucho crearà el seu mateix, un passat a la seva manera i mida com també feia Cunqueiro» (Monmany 1998: 34).

Des d'una concepció idealista del món, l'enfrontament amb la Història és tot un altre. La realitat és màgica però no problemàtica, sempre que hom dispose del do especial per a descobrir-la. Paper que Perucho assigna al *mèdium*, al vident. Com ens recorda Bernal:

Perucho vol perpetuar la imatge romàntica de l'artista com a ésser privilegiat que connecta amb una realitat que, ai las! no és d'aquest món, ja que, al més pur regust neoplatònic, el món es fet d'ombres que es deixen contemplar, però que tenen ja, d'antuvi, un lloc preestablert dins una memòria superior, inabastable per al comú del humans (2002a: 90).

La visita al passat no es planteja, doncs, com un intent d'endinsar-se en les dificultats d'una comprensió plausible de les dades per a intentar recuperar-lo:

L'irrealisme (i, per tant, la irrealitat històrica) no és tant una explicació alternativa del món (de la història), com la recreació d'un altre món/una altra història qualitativament superior on tot el que existeix es projecta filtrat per la fantasia, no per convergir, però, en una estructura alògica, sinó en un nou ordre cosmològic (Bernal 2002a: 97, n. 12).

És clar que la proposta de Hutcheon no és dogma de fe teòrica. Hi ha concepcions divergents de la novel·la postmoderna. Però és la més íntimament lligada al nostre propòsit actual d'analitzar *Pamela* des de la metaficcionalitat i la relació amb la novel·la històrica. L'objectiu del present

treball és diseccionar i entendre la composició de l'obra. I no puc entrar en una discussió, necessàriament complexa, sobre la seua adscripció moderna o postmoderna. No pretenc afirmar que siga aquesta una qüestió fútil, en absolut. Només vull defensar la impossibilitat d'entrar-hi a fons ara, perquè desbordaria l'estudi.

Quede, doncs, de moment constància d'aquesta conclusió provisional: punts de contacte inequívocs amb la metaficció historiogràfica, però allunyament en altres aspectes. Els meus dubtes sobre l'adscripció postmoderna de Perucho són compartits per altres estudiosos de l'autor. Guillamon, al seu llibre dedicat a *Les històries naturals*, sembla obrir, prudentment, la porta a la possibilitat de relacionar Perucho amb el postmodernisme (1989: 208-209). Bernal, amb igual o major precaució, sembla resistir-se'n a l'adscripció (2002a: 93-94) o acceptar-la (2002b: 420). Són, al capdavant, una mostra de les dificultats intrínseques d'una producció literària situada en la cruïlla entre el «high modernism» i el postmodernisme. I també de les vacil·lacions provocades segons els diferents aspectes de la seua obra analitzats.

Sense abandonar el meu cautelós criteri, crec que, en la novel·la que ens ocupa, les coincidències en la praxi literària, tal com hem pogut comprovar en descobrir una obra que rebentava el model de la novel·la històrica (el joc literari alliberat del compromís de veridicitat històrica, amb la barreja inextricable d'uns personatges i fets reals avalats pels Annals i d'un altres de ficticis originats només en la imaginació de l'autor i en contradicció flagrant amb els Annals) i que presentava un ben conscient i fort joc metaficcional, més el rebuig peruchià de fons – postmodern– del Racionalisme nascut amb la Il·lustració acosten *Pamela* a la concepció de la novel·la postmoderna.

Vicent Simbor Roig
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALAZRAKI, J. (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- ALTER, R. (1975) *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley- Los Angeles- London, University of California Press.

- ASÍS GARROTE, M. D. de (1990) *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema Universidad.
- BALDAQUÍ ESCANDELL, J. M. (1995) «La polifonia discursiva en *Les aventures del cavaller Kosmas*», dins SCHÖNBERGER, A.- STEGMAN, T. D. eds., *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes*, I, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 277-289.
- BERNAL, A. (1992) «La construcció de l'univers imaginari. Una teorització per a l'estudi de la ficció en Joan Perucho», dins FERRANDO, A. ed., *Miscel·lània Sanchis Guarner*, I, Barcelona, Departament de Filologia Catalana (Universitat de València)/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 283-302.
- (1996) «Els mons peruchians: microestructures citatives i mecanismes de fabulació en les *Narracions*», dins SCHÖNBERGER, A.- STEGMAN, T. D. eds., *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes*, II, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 143-154.
 - (2002a) «De a-història i històries: el cas peruchià», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 7, *Narrativa i Història*, pp. 89-112.
 - (2002b) «Esteticisme narratiu i “realisme històric”: un cas de polèmica esbiaixada», dins BERNAL, A.-GREGORI, C. eds., *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 395-426.
- BOUILLAGUET, A. (1996) *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan.
- BROCH, A. (1991) *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62.
- CAMPILLO, M.-CASTELLANOS, J. (1988) «La novel·la», dins MOLAS, J. ed., *Història de la Literatura Catalana*, 11, pp. 45-117.
- CURRIE, M. (1995) *Metafiction*, London-New York, Longman.
- DOTRAS, A. M. (1994) *La Novela española de Metaficción*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París, Seuil.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
 - (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
 - (1987) *Seuils*, Paris, Seuil.
 - (2006 [1ª ed. 2004]) *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso Ediciones.
- GREGORI, C. (2006) *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- GUILLAMON, J. (1989) *Joan Perucho i la literatura fantàstica*, Barcelona, Edicions 62.

- (1998) «Un gest», dins CABRE, R. ed., *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*, Vic, departament de Filologia Catalana. Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona/Eumo, pp. 69-82..
- HANNOOSH, M. (1989) *Parody and decadence. Laforgue's* Moralités légendaires, Colombus, Ohio State University Press.
- HOLMES, F. M. (1995 [1a. ed.1981]) «The novel, illusion, and reality: the paradox of omniscience in *The French Lieutenant's Woman*», dins CURRIE, M. *Metafiction*, London-New York, Longman, pp. 206-220.
- HUTCHEON, L. (1978) «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, p. 467-477.
- (1981) «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- (1985a [1a. ed. 1980]) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York-London, Methuen.
- (1985b) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen.
- (2004 [1a. ed. 1988]) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge.
- JUAN NAVARRO, S.(2002) *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de València.
- KRISTEVA, J. (1969) *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LUKÁCS, G. (1966) *La novela histórica*, Mèxic, Era.
- MOLAS, J. (1998) «Taula rodona sobre Joan Perucho i la seva obra», dins CABRÉ, R. ed., *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*, Vic, departament de Filologia Catalana. Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona/Eumo, pp. 89-116.
- MOLINA MARTÍNEZ, J. L. (1998) *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MONMANY, C. (1998) «Joan Perucho: una poètica de l'intemporal», dins GUILLAMON, J. ed., *El món de Joan Perucho. L'art de tancar els ulls*, Barcelona, Lunwerg/Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pp. 31-36.
- PAGEAUX, D.-H. (1995) *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck.
- PALOMO, M. del P. (1990) «La novela histórica en la narrativa española actual», dins DD.AA., *Narrativa española actual*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 75-89.

- PERUCHO, J. (1985) *Obres Completes/1. Novel·la, 1. Les aventures del cavaller Kosmas. Pamela*, Barcelona, Edicions 62.
- PUJOL, C. (1986a) *Juan Perucho el mágico prodigioso*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- (1986b) «Conversación entre Carlos Pujol y Juan Perucho», *Pasajes*, 5, pp.57-75.
- QUESADA GÓMEZ, C. (2009) *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco/Libros.
- RENARD, S. (1993) *La modalización plural del texto narrativo*, València, Eutopías 20.
- ROSE, M. A. (1979) *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and reception of Fiction*, London, Croom Helm.
- (1995 [1a ed. 1993]) *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SANGSUE, D. (1994) *La parodie*, Paris, Hachette.
- SCHOLES, R. (1979) *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press.
- SIMBOR ROIG, V. (1997) «Sobre la novel·la històrica actual», *Caplletra*, 22, pp. 105-128.
- TODOROV, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- VANOOSTHUYSE, M. (1996) *Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses Universitaires de France.
- WAUGH, P. (1993 [1a ed.1984]) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Routledge.