

## **Eudald Espluga**, pròleg de la novel·la *Vilaldesac*

### EL LECTOR SENSE SAC

«Entenc i comparteixo l'obstinació amb què Hermann Broch repetia: descobrir allò que només una novel·la pot descobrir és l'única raó de ser de la novel·la. La novel·la que no descobreix una porció fins aleshores desconeguda és immoral»

Milan Kundera, *L'art de la novel·la*

L'arribada d'una primera novel·la és sempre un esdeveniment molt especial, i més si es tracta d'un autor com damià bardera, que fins ara s'havia consagrat al conte. Però també pot generar un efecte paradoxal, ja que la novel·la és vista per molts com el zenit de la literatura, el cim absolut de la narrativa. Més d'un cop sentirem a dir que, finalment, bardera ha escrit *la* novel·la. Sí, «finalment», com si aquesta fos el final i la finalitat, el *telos* de la seva escriptura. ¡Per fi en bardera s'ha deixat de romanços i contes, d'animals i esquelets i bruixes, de nens i homes en minúscules, tot fent el pas vers la gran literatura: ha escrit una novel·la-novel·la, *Viladelsac*, per una vegada amb majúscula i sonora determinació, de les que aspiren —ai, sí— a esdevenir la Gran Novel·la Catalana!

Molt em temo que la satisfacció que embargarà aquests lectors, el goig anticipat que senten en imaginar la necessària catarsi que experimentaran amb les desventures i final autorealització del personatge, s'esfondrarà tan bon punt s'atansin a les primeres pàgines de *Viladelsac*. Per això, més que un pròleg, aquesta nota inicial és un avís.

### **Viladelsac, la novel·la**

Una advertència, llavors, als qui creuen que el pas del conte a la novel·la és en realitat un ascens, un deixar enrere una forma temptativa d'escriptura per entrar a

la lliga dels professionals. Molts d'aquests lectors novel·lofílics poden tenir la sensació que els contes de bardera constitueixen una catedral inacabada, una obra complexa, holística i, no obstant això, inarticulada, que demana un acabat monumental en forma de novel·la. I és cert que aquesta sensació ben bé podria estar fonamentada en un parell d'arguments.

D'una banda, en els contes trobem uns personatges terriblement esquemàtics, habitants d'un univers despulat de particularitat, que provoquen una certa asfíxia discursiva al receptor, acostumat a una narrativa psicològicament hipertrofiada o decididament metanarrativa; d'altra banda, hi ha una sèrie de passadissos ocults que, com catacumbes medievals, comuniquen entre els diversos llibres de contes: una interconnexió que es plasma en el transvasament de personatges i comportaments, estigmes i fantasmes. En aquest context, aleshores, seria natural pensar que la conseqüència lògica de tot plegat és *la novel·la*, això és, una obra que doti de densitat els personatges, que els teixeixi finalment en un mateix tapís espaciotemporal, tot canviant la dinàmica de l'esdeveniment i l'experiència-xoc per una disposició diacrònica argumentalment significativa.

Segons aquesta lectura del pas del conte a la novel·la, un podria imaginar com seria la versió novel·lesca de Margarita de les Cabres, la descuidada treballadora domèstica que en el conte «la cua de l'elefant» (*fauna animal*, 2011) desendollava el suport vital d'un malalt crònic per connectar-hi l'aspiradora. En una novel·la-novel·la, Margarita de les Cabres deixaria de ser la titella d'una estampa macabra i moralment ambigua, protagonista d'un comportament tan ridícul com menyspreable, per convertir-se, per exemple, en una valquíria de classe baixa, lluitadora i supervivent —¡tres fills ja grans, criats contra les adversitats!—, que després de superar un calvari d'autoculpabilització i degradació personal provocat pel tràgic error comès —homicidi imprudent: l'adinerat malalt crònic va acabar passant a millor vida—, i pel qual va ser injustament tractada, finalment decidiria assumir el pes de la seva existència en una acció expiatòria, de desobediència i rebel·lia: desconnectar, aquest cop conscientment, un nou malalt crònic carregat de diners. Si bé la resolució

seguiria essent obscena, saber que el cercle d'esdeveniments s'ha tancat ens tranquil·litzaria: cada clau de Txèkhov disposaria del seu cadàver i el món tindria sentit.

Tanmateix, la poètica de *Viladelsac* està tan lluny d'aquesta forma novel·lesca d'entendre la narrativa —i, consegüentment, d'explicar el món— com ho podien estar els contes d'*els homes del sac* o de *fauna animal*. Esquelets i nens de fusta no adequen la seva versemblança a les lleis del fantàstic, ni trobem un marc de valors que confereixi una explicació causal —ja sigui psicològica, política, social o econòmica— a unes accions tan incomprensibles com atroces. Probablement, l'aspiració novel·lesca de la majoria de lectors resideix en la necessitat d'un horitzó de sentit que saturi de significat l'univers que es desplega davant dels seus ulls. Com veurem, és justament aquest horitzó de sentit allò que la narrativa barderiana ens nega sistemàticament.

No obstant això, hem d'evitar caure en la temptació oposada —el Caribdis de l'Escil·la que fins ara hem estat descrivint— i pensar que l'articulació novel·lística del projecte narratiu de bardera advoca per una via intel·lectualitzant o culturalista. La forma sota la qual presenta l'existència —de vegades parca i eixuta, o directament violenta— no és una tàctica esotèrica, un artifici avantguardista per excloure'n el lector profà, que pretengui fer de l'accés al seu món un camí ascètic vers qui sap quina veritat oculta. La negació de sentit no arriba mai per la via obscurantista. Per la D de Derrida, Dificultat i Deconstrucció, no hi trobareu pas res. Ben al contrari: és precisament la representació oberta i diàfana, totalment desproveïda d'ornaments i màscares, de filtres interpretatius que determinin coercitivament la nostra lectura, la que acaba generant una sensació inquietant d'agorafòbia.

Més que una fugida endavant en forma d'exploració postmoderna, transgressió absoluta o *tour de force* que ressusciti la novel·la després de la mort de la novel·la, som confrontats a una poètica narrativa que ens catapulta vers un imaginari premodern. La nota que hi predomina és la continuïtat: realitat bidimensional, manca de perspectiva, personatges sense món interior i una

ontologia on subjecte i objecte formen una argamassa els components de la qual són del tot indestriables.

El problema, no obstant, és que si bé la tradició contística era més procliu a un exercici d'aquest tipus, la novel·la és un terreny molt més pantanós, en la mesura que és per definició un producte modern: neix del compromís amb la particularitat, amb l'exuberància del detall; neix amb la perspectiva, amb l'encarnació temporal de l'universal; neix amb el jo desvinculat, amb un subjecte tancat en si mateix. La novel·la neix novel·lesca: neix essent tot allò que, al menys d'entrada, no trobarem a *Viladelsac*.

### **Viladelsac, una novel·la**

*Eppur si muove*. És a dir: malgrat tot, *Viladelsac* és una novel·la.

El camí que bardera escull, com acabem de veure, no passa per sacrificar, en nom de la novel·lesca tradicional, allò que fins ara havia marcat el seu estil; però tampoc no aprofundeix en una altra via que ell mateix havia explorat a «l'espantaocells» (*els homes del sac*, 2012). Aquell artefacte, tan inclassificable com inquietant, trencava amb la lògica d'economia narrativa, simplicitat estructural i situacions arquetípiques que caracteritzava la resta del llibre, per endinsar-nos en un malson que, com el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, comença amb una sort de descens a l'infern o a l'inconscient «-Vostè diu que ha vingut aquí per saber coses, per treure'n l'entrallat».

*Viladelsac* no recull el testimoni d'aquesta via onírica, sinó que ens encarrila cap a un univers realista —amb diverses esclatxes, això sí. Com és habitual en l'obra de bardera, descobrim que el narrador és un nen que ens relata la història en primera persona. Assistim, de forma discontinua, a les seves vivències al llarg de tot un any; l'any que, precisament, ha abandonat la ciutat i la seva mare —tot i que potser són la seva mare i la ciutat els qui l'han abandonat a ell— i s'ha instal·lat a la masia dels avis.

En primer lloc, cal dir que si hem d'utilitzar l'etiqueta de «novel·la rural», aquesta ha de fer referència a la tradició modernista de Víctor Català, Raimon Casellas o Josep Pous i Pagès. Lluny del *beatus ille* i el lament conservador per l'edat d'or perduda, que associa camps, vedells i ferum de femtes amb l'autenticitat personal, la representació de la vida agrícola està carregada de violència i bestialitat. Però és de l'existència humana d'allò que es vol parlar, no pas del camp. Tal com passa a *El gran quadern* d'Agota Kristof —potser el referent literari més proper de *Viladelsac*—, aquí la ruralitat no és una forma de vida, ni s'ha d'entendre com l'antítesi de la industrialització i el capitalisme, sinó de la civilització. Es tracta d'una estratègia semblant a la que trobem als films de Michael Haneke: el desplaçament al camp obre la porta a una realitat atàvica i grotesca que fins llavors s'havia mantingut oculta. També podem pensar en *Incerta glòria* i la convicció d'en Soleràs —personatge que, com tot el seu destacament, resta aïllat de la civilització i la civilitat en un entorn rural—, quan repeteix allò de «venim de l'obscur i anem al macabre». El que es vol transmetre és una condició existencial, no pas les particularitats de la vida de poble.

En segon lloc, *Viladelsac* manté la pulsio premoderna que trobem a la majoria de contes que la precedeixen. Si hem estat parlant d'una narració per «arquetips» era en referència a l'esquema temporal al qual s'ajusten acció i personatges: s'estructuren segons «tipus» universals que, al marge de la història, prefiguren simbòlicament altres esdeveniments i personatges —reflectint una identitat profunda entre ells. Aquests esdeveniments i personatges estan connectats per quelcom més que relacions causals en el temps i l'espai: segueixen una lògica d'ubiquïtat i sincronia. A la pràctica, això es tradueix en una sensació d'existència intempestiva, anhistòrica. D'aquí que parlem de personatges sense interioritat (la memòria, sense història, és inconcebible) i bidimensionals (mancats de perspectiva). Això no s'ha de veure com una limitació literària, sinó com una estratègia narrativa. Com ens recorda Charles Taylor, la tradició icònica medieval renunciava a representar correctament l'espai per raons religioses, ja que només en un pla homogeni hi podien coincidir espais incommensurables. D'igual manera, i amb absoluta naturalitat, bardera pot fer que els seus

personatges repeteixin el destí de Blancaneus o Àjax, o que pirates amb cama de fusta convisquin sense friccions amb psicopedagogues i pous màgics.

Amb tot, com ja feia a *contes de propina*, aquí bardera realitza un petit però significatiu gir cap a la particularitat i la preocupació pel detall. Si bé *Viladelsac* està lluny de la novel·la novel·lesca, és innegable que emmarca la narració en un esquema espaciotemporal recognoscible. Apareixen l'Alt Empordà, Figueres o Barcelona i se'ns facilita prou informació com per pensar que *Viladelsac* és una transposició literària de *Viladamat*. D'altra banda, hi ha constants referències temporals que ens situen diacrònicament —Sant Jordi, Nadal, Sants Innocents, etc.— i d'altres que ens permeten deduir que la narració se situa en una època més o menys contemporània a la nostra —s'hi cita Superman, el museu Darder i la seguretat social. En conseqüència, també el protagonista té una certa interioritat i memòria: el fet que aquest es vagi transformant psicològicament al llarg de la novel·la demostra que no és un personatge absolutament pla, una mera funció narrativa.

Però és precisament aquesta polaritat estilística, la confrontació entre l'estructura arquetípica i l'estructura novel·lística, la que genera la deformació òptica que marca de manera determinant la recepció de l'obra. L'efecte d'estranyament no és el resultat d'una empresa quixotesca —superposar, contra tota evidència, l'ideal sobre el real—, ni d'un estirabot *pierremenardista* —reescriure originalment el passat sobre la perspectiva del present—, sinó d'un joc amb les expectatives del lector: una combinació excepcionalment eficaç de simplicitat i activació de patrons multireferencials, que força el lector a una sobreinterpretació del text. L'autor juga amb aquesta incomoditat hermenèutica, ja que com a lectors no podem evitar fer projeccions de sentit, activar els prejudicis que fan possible qualsevol coneixement, ni deixar de despertar el nostre capital cultural. Llegim «*Viladelsac*» i pensem «*Viladamat*», constantment busquem les traces biogràfiques i el possible *roman à clef*. Llegim «cama ortopèdica» i se'ns desperten certs records, certes emocions, certa idea d'allò políticament correcte. Llegim sobre borratxos, ampolles Larios i fetges-fets-pols i se'ns disparen les

alarmes del realisme brut.

Alhora, ens adonem que el protagonista —en Mosca— és qualsevol nen: les seves vivències repeteixen simbòlicament altres vivències. No estem davant d'un particular que encarna un universal: és ell mateix un universal —un tipus, un arquetip— disfressat amb una referència a Banyoles i una altra als aiguamolls de l'Empordà. De la mateixa manera que no podem arribar a empatitzar amb els protagonistes de llegendes i rondalles populars, tampoc no podem fer-ho amb en Mosca. De tan pobra com és, la seva interioritat se'ns apareix com un miratge. Aspirem a conèixer un Raskolnikov o una Maggie Verver, i ens trobem amb la vida interior d'un Patufet qualsevol. Per això, pel lector, *Viladelsac* és fins i tot més cruel que *fauna animal* o *els nens del sac*: el joc d'expectatives ofereix la falsa promesa d'un horitzó de sentit, de manera que la indefensió que acabem sentit davant l'arbitrarietat moral és viscuda com un fracàs.

*Viladelsac* s'ha de llegir com una novel·la que desafia el lector de novel·les. Però no ho fa com una provocació —no és un urinari-de-Duchamp més. La seva forma asfixiant està al servei d'una visió de l'existència: és un qüestionament de com ens justifiquem causalment, ja que deixa en fora de joc els relats polítics, socials, culturals i econòmics amb els quals ens expliquem el nostre comportament. És una confrontació de la nostra ment novel·lesca amb la improvisació constant que és la nostra vida.

Precisament, aquesta és la porció de món que ens descobreix *Viladelsac*, la funció moral que per a Hermann Broch i Milan Kundera ha d'assolir (i assumir) tota novel·la, sempre al servei de l'esperit de complexitat, demostrant-nos que les coses són més complicades del que ens pensem: corregeix la imatge benigna i coqueta de nosaltres mateixos que ens retorna el mirall de la civilització. No pas perquè *Viladelsac* ens reveli la veritat veritable de l'home, i que aquesta resulti ser indòmita i amoral, la d'una criatura salvatge i perillosa. També en el mirall de la bestialitat hi ha una certa estilització i orgull, el signe d'allò recognoscible, de la tranquil·litat del concepte: ens hi veuríem com bitxos nihilistes, habitants d'una selva hobbesiana on només l'interès egoista és una motivació legítima. Dit

d'una altra manera: el pessimisme antropològic és també un cinturó de seguretat.

*Viladelsac* dinamita el maquillatge novel·lesc, la possibilitat de fer servir els discursos de mirall. Si la saviesa de la novel·la és la saviesa de la incertitud, la saviesa de l'ambigüitat, i el seu esperit, com repeteix Kundera, és l'esperit de la complexitat i la continuïtat, *Viladelsac* excel·leix en l'art de la novel·la, justament per la seva invectiva contra el reduccionisme novel·lesc, el filosofema de butxaca i la beatitud de la lògica.

Al cap i a la fi, *Viladelsac* és la incomprensió davant d'un personatge que, després d'anar de ventre, es moca amb el paper que farà servir per netejar-se el cul. Però *Viladelsac* és també, i per sobre de tot, la ràbia i la impotència de veure que lluny de poder entendre el perquè d'aquesta porcada innecessària, el mateix personatge va i decideix invertir l'ordre dels factors: primer eixugar-se el cul, i, tot seguit, mocar-se. Continuïtat i ambigüitat.