

Marc Sogues, LA LECTORA, 5 de març del 2024

EL THEATRUM MUNDI DE DAMIÀ BARDERA

*La vida no és sinó una ombra ambulante, un pobre actor
que es mou enrigidit i consumeix el temps que li toca d'estar a
escena*

i després ja ningú no el sent més.

—W. Shakespeare, *Macbeth*

la còpia d'una còpia d'una còpia

— Chuck Palahniuk, *El club de la lluita*

Hi ha pocs escriptors capaços d'arribar a construir, al mateix temps, una veu literària i un espai ficcional veritablement propis, a la manera de Salvador Espriu o Jesús Moncada, per posar alguns exemples de creadors de mons literaris autoconsistents, amb una lògica pròpia i que articulen un dens entramat simbòlic, ple d'elements que es poden trobar en un llibre i reparèixer en un altre. Autors que en cada obra exploren parcel·les noves d'un imaginari que està contingut en potència en cada text, i tanmateix no deixa de continuar desplegant-se en els següents. En el panorama literari català d'avui, un dels pocs exemples d'aquest tipus d'autor és Damià Bardera, un cas singular tant per haver aconseguit tot això com per la seva dedicació, gairebé exclusiva, a un gènere força menystingut a casa nostra com és el relat breu. De fet, aquest segle és segurament l'autor en llengua catalana que més lluny ha arribat en la modalitat més breu del gènere, i no només l'avalua una trajectòria llarga i prolífica —nou llibres i centenars de narracions— sinó, sobretot, l'alt nivell d'exigència literària de la seva obra, i la capacitat per articular a través d'ella una reflexió d'alta volada sobre aspectes centrals del pensament contemporani.

Bardera acaba de publicar *S'obre el teló*, un recull de 47 contes la major part dels quals presenten dos trets propis del gènere teatral: les didascàlies i la presència d'uns personatges que dialoguen davant d'un públic. Es tracta, doncs, d'un plantejament que pren la forma d'una *mise en abyme* amb dos plans de ficció aparentment ben diferenciats, el dels personatges que representen les escenes i el del públic que les observa. Però els plans estan separats i interconnectats alhora, perquè el públic no només reacciona a l'espectacle i hi interacciona, sinó que fins i tot n'acaba formant part: al relat XV un «pintor realista» infla una dona de plàstic que «Fa deu minuts, s'asseia entre el públic»; al XX, els espectadors plantegen preguntes sobre l'escena que acaben de presenciar; al XXX, dos «mims idèntics» es passegen per un jardí entres espectadors que «mengen a peu dret», etc. De fet, i malgrat que pràcticament no se'l descriu, aquest públic és un element compartit per bona part dels relats, de manera que, en la pràctica és un personatge més, i la seva presència els relliga i confereix unitat a la seva fragmentació.

L'elecció del format teatral i el disseny d'aquesta estructura ficcional respon al fet que el llibre es planteja, sobretot, com una reflexió sobre el sentit de la representació. No vull entrar-hi ara, perquè serà més útil fer-ho al final, però sí que vull apuntar aquí que aquesta reflexió, que té a *S'obre el teló* un pes específic especialment important, va estretament vinculada a un altre tipus de reflexió més constitutiva de tota la poètica barderiana sobre l'essència mateixa de la ficció. I és que en tota l'obra de Bardera podem resseguir una problematització d'aquest concepte que resulta productiva per les solucions que l'autor hi aporta, unes solucions que, al capdavall, són les que expliquen la naturalesa d'aquest univers narratiu propi al qual em referia a l'inici.

Bardera recorre a diferents estratègies per interrogar la ficció. Una de les més habituals és instal·lar-se —i instal·lar-nos— en el dubte sobre el que les coses *semblen* i el que les coses *són*. A *S'obre el teló*, per exemple, els relats *semblen* escenes teatrals, però una peça teatral no *és* fins que no es

representa, i els esquetxos barderians són totalment irrepresentables. O, per copsar-ho amb un exemple concret dels relats, al XV, sabem que la dona inflable ha passat del públic a l'escenari però no podem assegurar si ja era de plàstic des del principi o si el que ha arribat al pintor és una recreació artificial, perquè el text no ho especifica. Bardera practica sovint aquest tipus de jocs, buscant una ambigüitat narrativa que és un dels ressorts més poderosos de la producció de sentit de la seva prosa, un recurs que fa que la majoria dels relats acabin funcionant pràcticament com a paràboles amb una interpretació sovint difícil —i segurament innecessària— d'acotar.

En bona mesura, aquesta ambigüitat narrativa és possible gràcies a una aposta estilística perfectament perfilada pel seu autor des dels inicis i perfeccionada amb el temps i l'ofici. L'estil de Bardera es caracteritza per un laconisme extrem que facilita —de fet propicia— l'omissió i afavoreix l'obertura de vies interpretatives. Tot plegat s'arrodoneix amb un treball sistemàtic i precís dels camps semàntics, especialment en l'adjectivació, que serveix per construir una idea de percepció de la realitat profundament degradada:

El capvespre pàl·lid, de tons esmoreïts, tenyeix l'asfalt atrotinat per la inclemència de tants anys a la intempèrie, de tants pneumàtics. El vol d'un ocell es perd horitzó enllà. A l'esquerra, s'alça imponent la primera rotonda dels anys vuitanta, obsoleta. A la dreta, un polígon industrial ja abandonat. Al fons, la mateixa carena de muntanyes de sempre, idèntica a si mateixa, en què el sol es dessagna dia rere dia. Al mig, un matrimoni d'ANCIANS es disposa a travessar l'últim pas de vianants.

Un altre dels trets característics del món barderià és un grau variable però constant de distanciament irònic, que aquí apareix ja, de forma subtil, des del títol. I és que l'expressió «S'obre el teló», a més d'anticipar la centralitat que tindrà el fet escènic en el llibre, també remet a una cèlebre fórmula d'inici d'acudits («S'obre el teló. Es veu...»). Així, veiem desplegar-se una ironia d'ampli espectre, sovint tendent a l'absurd (XIV,

XLII) o a l'humor negre (X, XVI, XXII, etc.), i que, a banda de vehicular una part important del discurs moral del llibre, serveix per introduir un grau de distensió i distanciament que resulten absolutament imprescindibles per suportar la veritat que els relats ens porten.

Perquè Bardera, de vegades sense l'anestèsia de l'humor, de vegades rient rient, ens submergeix en un món angoixant, violent, esgotat i desesperançat. Per exemple, s'hi observa clarament una alternança entre espais interiors i exteriors, entre espais tancats i amenaçadors, d'una banda, i espais oberts i més o menys lluminosos, de l'altra. Però cap dels dos tipus d'espais té connotacions positives, en el fons, perquè els exteriors també acaben sent recintes tancats —patis d'escola, un «jardí neoclàssic amb laberint a dins», un zoo, un mar que resulta ser una banyera, etc.— en els quals tampoc ens hi espera cap assossec ni cap esperança. Hi ha, és cert, algunes restes de tendresa, en els avis que intenten creuar el carrer a XII, en el gestos dels germans grans amb els petits dels contes XIII i XIV, o en les abraçades abans de desaparèixer d'esquelets (XXXVIII) i maniquins (XLI). I aquestes mostres també confereixen humanitat als quadres, i fan una mica més suportable el món barderià. Ara bé, més enllà del valor emotiu i simbòlic que puguin tenir, en conjunt, pesen poc i no en són, en absolut, els principis rectors.

Un món d'aquestes característiques requereix uns habitants força peculiars, capaços de suportar, millor o pitjor, una existència que, en última instància, els converteix sempre en una mena de presoners. Per això la ficció barderiana està poblada per personatges dotats d'un grau de consciència generalment limitat i l'autor-demiürg els pot donar sovint un tractament guinyolesc. Aquesta manera de fer —que entronca amb el Rusiñol de l'*Auca* o amb l'Espriu narrador i el de la *Primera història d'Esther*— és també una de les marques de la casa en la narrativa de Bardera, tot i que em fa la impressió que és a *S'obre el teló* on adquireix el ple sentit i la màxima efectivitat —i cruesa—, per la senzilla raó que connecta de forma natural

amb el plantejament ficcional del llibre, tan directament relacionat amb el fet escènic.

Cap dels personatges que desfilen per les pàgines del llibre té nom propi; tots són arquetips, o sigui, entitats que remetent a una idea general i vaga d'identitat, mai a una de concreta. I són, a més a més, retalls d'altres espais fictionals, diferents d'aquell al qual pertany el públic que els observa. Són com restes de sèrie, fragments escollits gairebé de forma aleatòria o amb una lògica que, com un misteri, se'ns escapa. No acabaríem si intentéssim categoritzar-los, ja que hi ha des d'infants que protagonitzen anècdotes familiars o contes infantils, fins a adults que semblen extrets d'una realitat quotidiana i més o menys actual, passant per tota mena d'animals més o menys racionals, i fins i tot conceptes abstractes com un grup de consonants i vocals que es preparen per a un ball d'envelat. Però mereixen una menció a part, per les seva càrrega simbòlica, els que, continuant la lògica de la *mise en abyme*, representen el fet mateix de representar, com els pallassos i els mims, i tota la col·lecció de figures antropomòrfiques que encarnen alguna mena d'idea d'humanitat, ja siguin cadàvers, esquelets o diverses menes de ninots (gegants, ninots inflables, de silicona, maniquins, clicks, etc.).

Com deia, aquests personatges tenen un grau de consciència limitat, però també és cert que, en això, el llibre ofereix un ampli ventall de matisos. En un extrem, hi ha personatges sense cap mena de consciència de la pròpia realitat, com el protagonista d'un dels millors contes del recull, el IX, un click —o sigui, un ninot— que capitaneja un «mini vaixell pirata» sense ser conscient que no és un vaixell real i que el mar per on navega és, en realitat, una banyera. També hi ha personatges amb un cert nivell de consciència de la seva realitat infeliç, que viuen amb una incomoditat que els porta a voler desaparèixer de si mateixos, ja sigui esborrant-se literalment —com fan els mims del conte XXX—, emborratxant-se —com els pallassos del conte XXXIV— o suïcidant-se, com el matrimoni del darrer relat del recull (XLVII). Cap d'aquestes estratègies funciona, esclar,

perquè, com he dit, els personatges són presoners (de la ficció, en qualsevol cas), de manera que fins i tot els cadàvers han de continuar representant el seu paper dins el teatre barderià. És més: de fet, també cal apuntar que entre tota aquesta fauna també hi trobem alguns veritables supervivents, que ho són, no per manca de consciència, sinó per manca d'escrúpols morals, com els goril·les que semblen haver superat d'una inquietant hecatombe zoològica (XXIV).

Amb l'ajuda d'aquest elenc tan peculiar, Bardera aborda un repertori amplíssim de temes. Tampoc no acabaríem, però potser els més evidents són la banalització de l'amor (XXII) i del sexe (XI); la sobremedicalització de la vida, palesa en la omnipresència d'espais i professionals de diverses branques de la medicina; la devaluació del valor del pensament crític, amb els filòsofs (XXIX) i lectors (XXVI) com a protagonistes de situacions ridícules; la problematització de la idea de normalitat, transgredida per cossos i actituds no normatives (siamesos, bicèfals, caníbals, etc); l'absurd i les impostures del sistema educatiu (VIII) i del món de la política (XXII, XLV); la veritable naturalesa de les relacions de domini (XXI, XXXVI); la malaltia (XLIII), la felicitat (XXII, XXXIV), la mort (XLIII), la percepció de la realitat (XXXIII), l'espectacularització de la vida personal (XI, XLIV)...i un llarg etcètera.

Com avançava més amunt, els relats de Bardera, per la forma com estan construïts, impedeixen quasi sempre una interpretació unívoca. Ara bé, la tria i el tractament dels temes permet, si més no, arribar a algunes conclusions més o menys tangibles i objectives. Primera: en l'obra de Bardera hi ha sempre una intenció moral. No vull dir que l'autor busqui transmetre una visió moral del món concreta, sinó més aviat que intenta fer-nos qüestionar el tractament moral que donem a molts dels problemes propis del nostre present. No hi ha una conclusió moral precisa perquè aquesta és una operació que l'autor prepara, però és el lector qui l'ha de dur a terme.

Segona: Bardera ens presenta un món exhaurit, on tot allò que contemplem fa l'efecte d'haver-se ha repetit ja infinites vegades. Un món de paisatges amb «la mateixa carena de muntanyes de sempre, idèntica a si mateixa», de consultoris mèdics «amb el mateix esquelet de sempre vist per davant i per darrere» i de rellotges que marquen sempre la mateixa hora. Les restes de consciència que són els personatges traspuen sovint un nostàlgia edènica, d'un temps en el qual sospitem que tot devia ser correcte, o simplement millor, però que, fos el que fos, fos quan fos, l'únic que està clar és que ja fa estona que s'ha acabat. En aquest sentit, el món de Bardera pot recordar el de Beckett, però mentre que aquest últim és un món col·lapsat físicament per la destrucció material i moral de la guerra, el de Bardera sembla més aviat un món consumit per l'opulència, per l'excés.

Per començar, per un excés de presències. Se'n planyen directament els gegants del conte XLVI («Cada cop hi ha més gent, a ciutat»; «N'hi ha a tot arreu, ara»), i aquesta queixa es pot llegir com una constatació que cada cop queden menys espais fora del control de l'activitat humana, i això vol dir, fora de l'intent de racionalització que caracteritza aquesta activitat, amb tots els tancaments de significat que això suposa. I també —i com a conseqüència d'això— és un món amb un excés de sentit. Potser per això, justament, al llibre, el sentit molts cops hi és en negatiu, o sigui, en situacions que semblen no tenir cap sentit o tenir-ne un que no sabem exactament com hem d'interpretar. Però sobretot, esclar, el que hi l'excés de representació, que es concreta en totes i cadascuna de les històries. *S'obre el teló* ens interpel·la més en un sentit metafòric que no pas literal, perquè, fixant l'atenció en la representació, fa ressonar en nosaltres idees totalment actual: el desvari hipervisualitzador, l'espectacularització que colonitza creixentment totes les facetes de l'existència humana i els efectes de les tecnologies digitals en la nostra percepció del món; un món en el qual, per tot això, la idea mateixa de la realitat ja fa temps que ha entrat en crisi.

El llibre, esclar, no ofereix respostes als problemes del nostre present, simplement els emmiralla i els representa simbòlicament. Potser la resposta es troba en la recerca de nous mecanismes de producció de sentit. O en una visió molt més crítica dels principis que regeixen el desenvolupament de la nostra societat, en tots els nivells. Potser no hi ha cap resposta o potser només valen les respostes a les quals, per ara, no som capaços de trobar cap sentit. El que és segur, en tot cas, és que hi ha una pregunta que s'imposa i reverbera amb nitidesa dins tot l'entramat de discursos que s'entrellacen en el llibre. La que fa, al conte XXVII, un esquelet nostàlgic a un cambrer de bar de nit: «Però vostè ja n'és conscient, que res no tornarà a ser com abans?».