

LA CONSOLIDACIÓ
DE LA NARRATIVA CATALANA DE GÈNERE
EN LA POSTMODERNITAT:
BIOKO I FARISHTA, DE MARC PASTOR

JORDI MARRUGAT

Abstract

This article presents an in-depth reading of the novels *Bioko* (2013) and *Farishta* (2017) by Marc Pastor (Barcelona, 1977). The reading connects them to Pastor's whole oeuvre, and to the development of Catalan genre narrative and postmodern fiction. The article thus examines the role that this key writer has played in the establishment of literary forms, uncommon in the Catalan tradition, that originally belonged to mass culture, such as the adventure novel, the fantasy novel and, especially, the science-fiction novel. Taking as a starting point some typical aspects of these genres, *Bioko* and *Farishta* reformulate the traditional notions of space and time, which Pastor links to others essential to the human condition. This leads Pastor to offer a complex treatment of the themes, resources, and motifs of the narrative of his time, such as the relationship between fiction and reality, intertextuality, the reflection on identity, and the existence of a stable notion of reality.

LA CONSTRUCCIÓ DEL MERCAT LITERARI CATALÀ
I LA POSTMODERNITAT

La creació d'un mercat literari català, regulat de manera autònoma per la llei de l'oferta i la demanda, fou una de les conquestes més àrdues i precàries de la literatura catalana moderna (Castellanos 103–269; Molas 293–313). Les constants ruptures polítiques i socials del segle xx dificultaren el ple desenvolupament dels gèneres literaris més dependents de l'existència d'un públic ampli, fonamentalment el teatre i la novel·la, tant a nivell institucional com pel que fa a la creació individual. Per això la producció de narrativa de consum vinculada a diferents gèneres temàtics es produí al llarg dels primers tres quarts de segle de manera puntual i per part d'autors molt conscients de l'operació que estaven duent a terme com a mitjà de creació d'un públic lector que es trobava allunyat de la literatura en català més promoguda institucionalment —cas de Josep M. Folch i Torres durant els anys vint— o de l'ús culte de la pròpia llengua —cas de Manuel de Pedrolo durant el franquisme—. A més, la literatura imaginativa formulada en gèneres com el fantàstic o la ciència-ficció, establerta i consolidada en aquesta època a tot Occident, va haver d'afrontar en el cas català altres circumstàncies particulars que la derivaren cap a usos

específicament propis dirigits majoritàriament vers l'alta cultura, tal com estudia i recull Martínez-Gil a *Els altres mons de la literatura catalana*, o el component polític tal com mostren les anàlisis d'Alfons Gregori. Aquest feble desenvolupament dels gèneres majoritaris entre el públic modern va propiciar queixes tan conegudes com la de Gabriel Ferrater quan afirmava que “la cultura catalana se está muriendo” (82) perquè “la literatura se ha quedado encerrada en sí misma, desligada de los restantes núcleos culturales, y desligada de la sociedad” (88). O bé, en un sentit molt semblant, la de Joaquim Molas quan descrivia la cultura catalana com “un enorme cap sense cos. O almenys amb un cos raquític” (311).

Fou una situació que canvià substancialment a partir dels anys 60 i 70, les dècades en què començaren a assentar-se els nous discursos culturals postmoderns (Martínez-Gil, “1969”; Marrugat, *Aspectes*). Entre aquests destacà el plantejament obert de la necessitat d'una literatura de gènere i de consum, el reclam i els debats entorn de la qual foren constants en la premsa de l'època (Picornell, *Continuitats i desviacions* 85–116). Entre 1974 i 1976 el col·lectiu Trencavel teoritzà vies d'acostament de la literatura al públic popular que implicaven la defensa de certs usos de la narrativa de gènere (Picornell, “Trencavel”). I de demandes així sorgiren actuacions com la del grup Ofèlia Dracs, que, entre 1979 i 1994 dedicà un recull de contes a cadascun dels principals gèneres de consum —eròtic, terror, criminal o ciència-ficció— (Carme Gregori). Eren operacions que actualitzaven per a un nou context les que al llarg del segle havien servit a les diverses reconstruccions del mercat literari i el públic lector. Però fou així que començà a prendre forma, encara de manera vaga i dispersa, la construcció autoconscient i militant de la ciència-ficció catalana com a gènere específic —de la qual és mostra emblemàtica la trajectòria d'A. Munné-Jordà, que, com a estudiós, n'ha resseguit el desenvolupament a *Futurs imperfectes* i “La ciència-ficció”—.

Altrament, a mesura que avançaven els anys 70 i 80, la literatura anava ocupant progressivament un lloc diferent, propi de les societats postmodernes (Martínez-Gil, “El lloc”). En aquest, les antigues demandes d'una narrativa de gènere i de consum acabaren esdevenint pràctiques espontànies sense la necessitat d'una coartada teóricosocial explícita i constant. Entre altres motius fou perquè adquiriren una nova legitimitació a partir de la crisi de la discriminació entre alta i baixa cultura —precisament allò que havia condicionat el cultiu català de gèneres de consum en dues direccions: bandejant-los per la necessitat de construir abans que res una cultura moderna elevada i dirigint la literatura imaginativa cap a l'alta cultura, no cap a la novel·la fantàstica o de ciència-ficció—. Aquesta fou una factura específicament moderna lligada a la creació del mercat literari com a institució reguladora que posava en perill l'existència de formes minoritàries, com certs usos de la poesia i el teatre que, en el nou context, trobaren una fórmula legitimadora en la distinció entre alta i baixa cultura.

L'organització postmoderna de la cultura feu entrar en crisi aquesta construcció perquè es plantejà en relació amb problemes d'un altre ordre —tal com sabé copsar ben aviat Umberto Eco a *Apocalíptics i integrats*—. En són proves el procés general i internacional de reivindicació d'autors moderns originàriament pertanyents als àmbits de la baixa cultura, com H. P. Lovecraft; l'empelt de temes, tècniques i motius de la narrativa de gènere en aquella que s'escriu en relació amb l'alta cultura, com en Joan Perucho o Jaume Cabré; l'aposta de molts escriptors catalans que entrarien dins l'àmbit modern de l'alta cultura per una participació en espais dels mitjans de comunicació de masses emmarcables en la noció moderna de baixa cultura, com els casos de Josep Maria Benet i Jornet o Quim Monzó, o bé, com ja apunten tots aquests exemples, l'aparició global i creixent d'escriptors en què l'aplicació d'una tal distinció resulta problemàtica o directament no funcional, com Joan Brossa, Stanisław Lem, Tom Stoppard, Alan Moore, Albert Sánchez Piñol o Cixin Liu.

Així, en el nou context del segle XXI establert per la consolidació d'aquests canvis culturals, la literatura catalana ha viscut la cancel·lació de la situació denunciada per Gabriel Ferrater i Joaquim Molas en gran part a causa de l'aparició no programada d'escriptors i editors centrats en gèneres de consum massiu en tant que aquests no són percebuts només com a tals i han modelat una sensibilitat majoritàriament compartida per l'establiment general de referents d'aquesta mena en la indústria cultural cada cop més globalitzada de les dècades precedents, en les quals van formar-se.

Dins l'ampli panorama narratiu del segle XXI (traçat en els estudis de Bagunyà, Isarch i Fabregat), Marc Pastor és probablement l'escriptor pioner i més emblemàtic d'aquest nou estat cultural —tal com n'apunten immediatament Vicenç Pagès Jordà o Javier Calvo—. Després de formar-se mitjançant la plena assimilació de la cultura de masses dels setanta ençà (Pons), es donà a conèixer el 2007 amb *Montecristo*, una novel·la que narra a la manera de la saga d'Indiana Jones les aventures d'un grup d'evadits de Mauthausen. *La mala dona* (2008) reconstrueix el cas de l'anomenada Vampira del Raval mitjançant la combinació de la novel·la històrica, gòtica i detectivesca. *L'any de la plaga* (2010) és una incursió típicament postmoderna en el camp de la ciència-ficció: la revisitació desenfadada del relat dels ultracoscos reprès de les moltes versions prèvies i contemporànies —des de les narracions de John Wyndham (1951) i Jack Finney (1955) fins a la pel·lícula *The Invasion* (Oliver Hirschbiegel, 2007), passant per les mítiques versions cinematogràfiques *The Day of the Triffids* (Steve Sekely i Freddie Francis, 1962) i *Invasion of the Body Snatchers* (Philip Kaufman, 1978), ja irònicament reinterpretada en el context d'un institut i com a correlat de l'alienació adolescent a *The Faculty* (Robert Rodriguez, 1998)—.

Bioko (2013) i *Farishta* (2017) componen un díptic de ciència-ficció i aventures a partir dels mitemes dels viatges a l'illa remota i en el temps. *Els àngels em miren*

(2019) combina la novel·la negra amb la fantàstica i la ucronia. I *L'horror de Rèquiem* (2020) neix de l'esmentada recuperació global de Lovecraft i el seu entorn com un estrany híbrid d'horror, ciència-ficció i humor. Són novel·les lligades entre si per la reaparició de personatges que acaben establint la saga familiar dels Corvo, estesa per segles d'història de diferents línies temporals. En conjunt, totes “són *remakes*” (Pons 46) de referents internacionals de la indústria cultural occidental. El mateix Pastor reconeixia que “no sé si connecto amb la tradició d'en Pedroló i en Fuster. La seva obra, però, té poc a veure amb la meua” (Bussé 47); si bé precisava sentir-se “deutor de Perucho i Calders. De Perucho, perquè considerava la literatura com un joc i una interacció constant amb el lector. De Calders m'agrada el seu ús de l'element extraordinari” (Bussé 47).¹

La trajectòria de Pastor, doncs, el presenta com un narrador de gènere —“transgènere”, s'ha definit ell mateix (Pastor, “No soy escritor”)— amb una mirada autoconscient dels referents i recursos que empra amb l'objectiu de construir un univers literari propi, el *Corvovers* (Plantada; Laura Fernández). *Farishta* ho planteja explícitament en relació amb les coordenades culturals en què s'ha format i desenvolupat l'autor. La principal veu narrativa hi és la de la protagonista que dona títol al llibre, una jove de 18 anys poc llegida. No obstant això, demostra una gran capacitat crítica i es troba aïllada en un món saturat de literatura, tant pels referents suposadament casuals que hi ha en molts dels noms que el componen com per la gran biblioteca que té el seu guardià i amant, en Manse Melville. Un dels habitants de l'arxipèlag és l'escriptor “molt popular al Japó” (Pastor, *Farishta* 65), Hideo Kobayashi. Silenciós i malhumorat, continua escrivint malgrat la impossibilitat de publicar i tenir lectors. La Farishta en sap molt poca cosa i se l'imagina com una mena d'autor pertanyent a l'alta cultura —de fet, comparteix nom amb un crític literari japonès del segle XX emblemàtic del funcionament de les divisions culturals modernes—. Descobreix, però, que en realitat es va convertir en escriptor per les novel·les de misteri d'Edogawa Ranpo:

D'allà on ve, en Hideo fa anys que escriu novel·les —políciaques?, de terror?, no en fa la pinta; jo aposto per relats introspectius que zzzz, perdona, m'he adormit mentre hi pensava—, però han quedat allà, al futur. [...]

En Hideo parlava del llibre que el va fer lector, aquell que el va empènyer a escriure per pura enveja imitadora. L'Asako me n'ha traduït el títol, però soc incapaç de recordar-lo. L'autor tampoc no el retinc; Edogawa no sé què. Curiosament un autor de novel·letes de misteri. (Pastor, *Farishta* 246)

És fàcil detectar en aquest retrat d'un escriptor de consum amb nom de crític com a autor elitista sense públic la crisi de la distinció entre alta i baixa cultura, alhora que una defensa de la narrativa de gènere feta per l'autor mitjançant la veu interposada del personatge: els “relats introspectius” que capitalitzen la novel·la

moderna d'alta cultura provoquen la son d'una jove apassionada i intel·ligent que no dubta a qualificar irònicament de “novel·letes” un gènere que surt engrandit de tots aquests comentaris.²

UNIVERSOS AÏLLATS ESPACIOTEMPORALMENT: *BIOKO I FARISHTA*

Dins del corpus de Pastor, aquestes dues novel·les mantenen entre si connexions més estretes que amb la resta, la qual cosa permet aïllar-les-en — de fet, ja ho indiquen els títols, dos noms propis exòtics per al lector català.³ Ambdues s'emmarquen en la novel·la d'aventures i de ciència-ficció a partir dels mitemes de l'expedició a l'illa remota i dels viatges en el temps. Les dues presenten l'espai illenc com una presó. Són com dues versions d'una mateixa història que la primera presenta pròpiament com a novel·la d'acció heroica —les citacions inicials provenen de l'*Odissea*, “Heroes” de David Bowie, Indiana Jones i els diaris del mercader John Holt—, mentre que la segona replanteja com a procés de construcció de la protagonista i de revelació dels misteris del seu entorn —la citació inicial prové de *Nosaltres* de Ievgueni Zamiatin—.

Bioko explica les peripècies iniciàtiques del “nou Moisès Corvo” (165), l'últim cas del qual conforma *La mala dona*. Reneix, doncs, durant aquest viatge a l'illa de Fernando Poo/Bioko, el doble nom de la qual ja planteja un dels motius centrals de la novel·la: la vindicació de les identitats subalternes —amb les seves llengües i cultures— excloses de les diverses jerarquies colonials —portuguesa, holandesa, espanyola i britànica— que se'ls imposen. Corvo hi viatja el 1887. Allà testimonia les ferotges pràctiques colonials europees i coincideix amb un Equip d'Intervenció de la Woodsboro Fields Co., companyia anglesa inhumana que ha trobat a Bioko el combustible que fa funcionar una màquina del temps. D'aquesta manera s'acaba plantejant una mirada al progrés (224–25) i a la cultura occidental (281) típicament postmoderna, d'acord amb la qual tota civilització es desenvolupa i s'expandeix pel que té de barbàrie (Marrugat, *Narrativa* 197–227). El Corvo investigador, per tant, es conforma en un context fundacional per a la crisi dels relats polítics i culturals moderns en les esclatxes dels quals es desenvoluparan la seva activitat com a personatge i les fórmules literàries que la fan possible.

Per la seva banda, *Farishta* narra la història d'una adolescent que el 1993 és contractada per la companyia rival de la Woodsboro, la russa Iefremov-Strugatski (Pastor, *Bioko* 356; Pastor, *Farishta* 193), per donar suport a les famílies que habiten el petit arxipèlag de les illes Clarke, a la Polinèsia francesa, on s'ha d'enfrontar a pràctiques també despietades. Així mateix, es vincula a aquests universos el conte “Ефремов-Стругацкий”, que Pastor (*El llibre*) publicà en una antologia col·lectiva

i en el qual presenta les activitats de la Iefremov, els principis dels viatges en el temps fonamentals en ambdues novel·les (*Bioko* 353; *Farishta* 280–81) i l'agent Kurtzman, després “l'oncle Kurtzmann” encarregat de la *Farishta* (371–73), en una distòpica Nova Unió Soviètica on el capitalisme més salvatge atorga tot el poder a les grans corporacions.

Els universos aïllats de *Bioko* i les *Clarke* també queden interconnectats directament per la presència en ambdós de Douglas Moriarty, un agent lliure de la *Woodsboro* que comparteix cognom amb l'arxienemic de Sherlock Holmes. A *Bioko* ha retrocedit fins al segle XV; a *Farishta* esdevé una presència amenaçadora i invisible perseguint la qual en Valjean ha viatjat des del futur, on segrestarà la seva filla (192–94). També passa a mans de la *Farishta* (174) el rellotge que serveix per resoldre els crims de *Bioko* i n'acumula simbòlicament tres elements clau de significació: el temps; el dibuix d'un escorpi, animal que decideix el destí de Corvo (39), i una inscripció en la llengua inventada per Nemo (368). D'aquesta manera, un rellotge compleix la seva funció d'unir temporalitats diverses, però també persones i universos distints (*Farishta* 435).

Ambdues novel·les se situen en coordenades espaciotemporals pròpies molt peculiars que són, de fet, un dels temes centrals de què tracten. L'illa incomunicada com a espai per a l'experimentació científica assumeix en ambdós casos els referents explícits de *Robinson Crusoe*, *L'illa misteriosa* i *L'illa del doctor Moreau*. De fet, una de les *Clarke* és anomenada amb el títol de la novel·la de H. G. Wells a partir del fet que hi habita una família de cognom Moreau, formada per dos científics provinents del Senegal —i accionistes majoritaris d'una tercera empresa, la *Herghe Lod SA*—. Altrament, el procés d'aprenentatge que viuen Moisès i *Farishta* en un espai remot el converteix en la coordenada tòpica de la *Bildungsroman*. Això, a *Farishta*, també serveix per plantejar la qüestió del lliure albir com a essencial a la construcció de la identitat en correspondència amb la noció presidiària de l'espai illenc. La *Farishta* s'assabenta que ja ha intentat fugir en diverses ocasions que han generat altres línies temporals. Fins ara, però, sempre ha fracassat. En dedueix que “no tinc cap mena de poder de decisió sobre la meua vida” (273). En Valjean, però, li precisa que hi ha una oportunitat:

Les nostres decisions generen nous universos a cada instant que passa. Cada cop que triem un camí en una bifurcació, es crea un altre univers on hem triat l'altre sender. Tot existeix i no existeix alhora, i l'univers que habitem neix en el moment en què actuem. Davant teu hi ha tots els camins possibles, i en tots aconseguixes i no aconseguixes fugir de Sànnikov. (Pastor, *Farishta* 273)

L'explicació del temps mitjançant l'espai —prenent com a referent “El jardí de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges— indica la indissolubilitat d'aquestes coordenades a la manera de la teoria de la relativitat. La presó espacial,

doncs, és correlat de la temporal i això no augura gaires possibilitats d'escapatòria. De fet, en el nou intent que narra la novel·la, la Farishta acaba un cop més al centre de reclusió de Palúdnia, però amb una variant: aconseguix que la Sanza Moreau escapi amb el seu fill i que pugui així tirar endavant les seves investigacions sobre la plaga que amenaça de fer desaparèixer la humanitat en el futur del qual prové. No obstant això, la Iefremov l'ha localitzat i la controla. Per ara, el seu gran negoci són els viatges en el temps i el control de la humanitat; s'apunta, però, que si Sanza aconseguix descobrir la cura de la plaga, el negoci de la Iefremov serà, a més, la salvació de la humanitat. Per tant, encara que l'individu i la humanitat puguin construir-se el propi destí escapant de la seva presó espaciotemporal —és a dir, encara que en una línia temporal la Farishta aconseguixi escapar de les Clarke sempre estarà a les mans de les grans corporacions que, aquestes sí, determinen tot allò que fem en qualsevol temps i espai, tal com està passant amb cadascun dels personatges d'aquestes novel·les—. Bioko i les Clarke són petits universos aïllats amb les pròpies lleis físiques que, tanmateix, es converteixen en mirall del món i la societat dels lectors fins al punt de plantejar-ne qüestions existencials, ètiques, morals, polítiques i socials.

Bioko ho exposa explícitament. Comença presentant “les illes” com aquell espai en què “tot el que hi passa només s'entén dins d'elles mateixes” (69). En aquest sentit, l'univers isolat d'una illa és com el d'una novel·la: “tenen les seves pròpies regles” (69) i, com les de fantasia i ciència-ficció, poden arribar a “invertir els pols” (83). Així, en Malthus recomana a en Corvo llegir *Vint mil llegües de viatge submarí* de Jules Verne, perquè, com que segueix les pròpies lleis, li permetrà escapar de la “presó” real en què viu (144). Tot i això, en Malthus resulta ser l'inspirador real de moltes narracions de Verne (84–86). Semblantment, les obres de Pastor són ficcions amb les “pròpies regles” (69) i que “inverteixen els pols” (83) partint de referents reals concrets —persones del seu entorn, el nazisme, Enriqueta Martí, la història dels ultracossos, la colonització d'Àfrica, Jack l'Esbudellador—. Les lleis de la literatura de gènere i l'evasió pròpia de les illes i les novel·les signifiquen llibertat imaginativa, però no pas desconexió de la realitat. Tal com passa en les narracions dels presos de *Montecristo*, on els nazis esdevenen vampirs i Mauthausen, el castell d'If, cosa que ajuda els presos a comprendre el que succeeix, fugir del camp i lluitar. *Bioko* acaba podent-se llegir com una defensa política del mestissatge i la justícia social (Marrugat, “Marc Pastor”). *Farishta* denuncia el poder de les corporacions multinacionals.

Indestriable d'aquesta coordenada espacial i simbòlica també la temporal és tema nuclear d'ambdues novel·les. El temps hi transcorre de manera contrària a les concepcions comunes: “no hi ha passat, ni present ni futur, com vosaltres ho coneixeu” (*Bioko* 308). Aquest fenomen defineix també alhora les illes i les novel·les, en les quals el temps s'atura i transcorre de manera pròpia. A *Bioko* les

corporacions maquiavèliques utilitzen l'aïllament espacial per imposar les pròpies lleis fins a disposar dels homes i el temps com si en fossin els propietaris, o els déus, o els novel·listes que n'escriuen la història; alhora que els viatges temporals hi fan possibles certs canvis, certes reescriptures, d'aquestes històries —com la salvació d'en Surgata i la del fill de la Rosario—. A *Farishta* l'aïllament espacial és directament buscat per als experiments temporals que permeten l'apropiació dels destins de les persones. La protagonista acaba descobrint que les famílies que habiten l'arxipèlag, totes formades per una parella adulta i un infant, provenen d'un futur en què la humanitat ha perdut la capacitat reproductiva. D'aquesta manera, la Iefremov trasllada al passat parelles desitjoses de formar una família amb fills perquè donin l'ambient necessari als primers anys de vida de diversos infants segrestats que als 15 anys passaran a engrossir les línies de soldats sense sentiments, pensaments propis ni capacitat crítica de la companyia.

La *Farishta* descobreix que “el temps no és lineal. No hi ha un camí entre un punt A i un punt B. Més aviat hi ha una infinitat de punts A i B, X, Y i Z probables, orbitant entre ells” (242). Els viatges entre aquests punts creen continuums temporals diversos i ella es troba atrapada “en el bucle” que la porta a les Clarke, a intentar escapar-ne i a fracassar “no saben des de quan” (273) —el “bucle infinit” en el qual Surgata també sospita que quedarà captiu (*Bioko* 391 i 411)—. El temps és per a ella tanta presó com l'espai en què es troba. Viu cercles concèntrics infinits en espiral, que és la forma com està ordenada la biblioteca d'en Manse (258) o com camina en Valjean per l'illa (340): “sempre espirals” (340).

El tema del temps, però, s'amplia més enllà de l'estricta viatge físic de ciència-ficció apuntant que tota vida és ciència-ficció i aquest gènere, per tant, una eina fonamental de comprensió de la condició humana. Hi ha un moment de la novel·la en què la *Farishta* rellegeix el seu diari i descriu així aquesta experiència: “Repasava les pàgines del diari, les rellegia a l'atzar, com si saltés d'un dia a l'altre, com si jo mateixa viatgés en el temps de forma capriciosa, com si d'un moment a un altre pogués saltar endavant i llegir les entrades dels pròxims dies” (337). I és que els humans viatgem constantment en el temps: quan recordem, quan projectem un futur per construir-nos-el, quan llegim, quan escrivim, quan narrem.

HIBRIDISME NARRATIU

La construcció d'aquests universos aïllats es fa mitjançant la combinació de tota mena de tècniques i al·lusions que apunten cap a una desestabilització de la realitat entesa com un referent material sòlid, uniforme i continu. En consonància amb alguns dels temes que tracten, basteixen un discurs híbrid, en el sentit d'aquest concepte establert per la teoria postcolonial amb la voluntat de plantejar un

acostament multidisciplinari a comunitats heteroglòssiques i heterodoxes com les que Pastor construeix per qüestionar el mite de la puresa social i identitària propi de les societats colonials (Kapchan i Strong).

Corvo topa al llarg del seu viatge amb una realitat essencialment híbrida i diversa, fenomen reflectit en els títols dels capítols, cadascun dels quals és l'expressió d'alguna llengua de les moltes que conflueixen en el seu periple per un món en què es barregen llengües, races, cultures i temps. La mateixa forma de *Bioko* sorgeix de la hibridació de la novel·la d'aventures, la històrica, la detectivesca i la de ciència-ficció. Perquè, com passat, present i futur en el llac dels no-nascuts, “tot està entrelligat, com a selva és impossible separar arrel de capoquer vell de tronc d'un altre que en neix” (308). Literatura i realitat expliciten així el seu caràcter impur, divers, mesclat —font de conflicte i aventura, impossibles en un món pur, idealitzat, homogeni, de fronteres estables—. Per això tots els esforços de la novel·la acaben confluint en la salvació final d'un nadó mestís que és “l'esperança en el futur” (403). Sobre seu, però, plana l'ombra que aquest nen, Zeus Kruger, du el mateix nom que empra un dels nazis de *Montecristo* —allà (267) té un any de naixement i uns orígens diferents dels del nadó de *Bioko*, del qual podria ser un descendent, atès que Zeus és un nom que es traspasa en la seva família adoptiva (*Bioko* 223), o un doble alternatiu, atès que els viatges en el temps, els canvis en els contínuums i les mentides de les companyies fan possibles en el Corvovers les biografies dobles, com la del Manse de *Farishta* (265 i 272)—.⁴

Farishta tradueix aquesta realitat híbrida en la mateixa forma novel·lística, que combina tècniques i narradors diversos. Manifesta així el “xoc de punts de vista” definit per Mikhaïl Bakhtín com a característic de la novel·la en tant que híbrid lingüístic intencional que provoca una desestabilització de formes unívokes d'autoritat (588–96). Es presenta com el diari personal de la protagonista que es transforma en un epistolari amb el valor d'unes memòries en el qual s'insereixen documents oficials, transcripcions de converses, mapes, dibuixos o cartes i informes escrits per altres personatges que esdevenen, també, narradors. Tot plegat s'ofereix sota el recurs del document trobat i traduït del rus per Víctor Negro, narrador i protagonista de *L'any de la plaga* finalment esdevingut heterònim de Pastor en un univers paral·lel, ja que *Els àngels em miren* el presenta com l'autor real d'aquella novel·la (192) i signa des de la portada *L'horror de Rèquiem* com la seva “segona novel·la” (283).⁵

En aquest mateix sentit, *Farishta* pot llegir-se com un compendi enciclopèdic que híbrida tota mena de temes i referents culturals, especialment de ciència-ficció. De fet, pot llegir-se així el conjunt de l'obra de Pastor. Hi és constant el joc directe amb referents de tota mena a la manera típicament postmoderna analitzada per Marrugat (*Narrativa* 22–41 i 227–71) i Fabregat (349–421). En el procés d'aprenentatge que viu Corvo a *Bioko*, passa de no saber pràcticament llegir (66) a adormir-se llegint

Verne (147), però insistint-hi amb tenacitat i certa passió (151), fins a trobar el plaer per la lectura (211). De fet, *La mala dona* l'havia presentat al final d'aquest procés com un lector consumat dels referents en què s'emmarcava el personatge en aquella novel·la: els orígens del gènere detectivesc —Edgar Allan Poe i Arthur Conan Doyle (19–20)— ; la criminologia —Cesare Lombroso (35)— ; i la investigació i el misteri fantàstics —Sheridan Le Fanu, Bram Stoker i Robert Louis Stevenson (89)—. A *Bioko* també passen per les seves mans dos dels principals models de la novel·la: *Vint mil llegües de viatge submarí* (84–86) i *Les mines del rei Salomó* (211–13), i hi fan un cameo obres de Poe, Walter Scott i Alexandre Dumas (pare) (255).

La Farishta tampoc no és inicialment una gran lectora; sí que ho és en Manse, gràcies al qual viu un procés d'aprenentatge literari. Els referents al·ludits o recreats a la novel·la, però, van molt més enllà de les referències explícites d'aquest procés, fins al punt que construeixen una peculiar enciclopèdia de gènere per a una era cultural postenciclopèdica. Un dels personatges reclosos a les Clarke és Arthur Lovejoy, compositor, vocalista i guitarrista de rock. Durant una visita de la Farishta li canta la cançó que està component, que té “una lletra sobre invasions extraterrestres, Godzilla, plagues bíbliques, holocaustos nuclears i zombis que mengen cervells —‘braaaaaains, braaaaaains’, fa la tornada—” (315). Es tracta d'una acumulació paròdica de tòpics de ciència-ficció que funciona com a mirall irònic del diari que està escrivint la mateixa Farishta, on trobem: viatges en el temps (241), universos paral·lels (242 i 273), pirates (58 i 147), amenaces nuclears (52–53), clonació humana (111), ucronia (274), distopia (239), extinció de la humanitat (240), espionatge (134) i superherois (328–29). Però no només com a mitemes establerts per la narrativa de gènere, sinó referits a obres i autors concrets. Així, quan en Mintslov intenta convèncer la Farishta que el secret de les illes és que els infants són clonats, aquesta parla de “nens creats artificialment en un laboratori” (116), una expressió que remet als experiments del doctor Moreau de H. G. Wells —que dona nom a una illa d'un arxipèlag batejat amb el cognom d'Arthur C. Clarke— i probablement als *Homes artificials* de Frederic Pujulà i Vallès, fins al punt que la Farishta acaba veient-se “com l'ajudant d'en Frankenstein” (439).

La creació artificial d'humans també remet a *Un món feliç*, distopia que en Manse i la Farishta comenten extensament (226–27 i 246–48). I és que les Clarke constitueixen l'entorn distòpic per excel·lència: un món controlat tothora com els de 1984,⁶ Huxley i *Nosaltres*, seqüència literària canònica a la qual sembla al·ludir el fet que la distopia de *Farishta* també té l'origen a Rússia i en una companyia que porta el nom de tres escriptors russos de ciència-ficció —Ivan Iefrémov i els germans Arkadi i Borís Strugatski— dirigida per un home que comparteix cognom amb l'autor de *Nosaltres*: Sergei Zamiatin (392). A més, els Principis de Chernobrov que regeixen els viatges temporals (280) porten el cognom de Vadim Chernobrov, ufòleg rus que va plantejar l'existència dels viatges en el temps

(ЧЕРНОБРОВ [Chernobrov]). Altrament, la Iefremov arriba a prendre l'aspecte de SPECTRA (198) en referència a l'agència malvada de la saga de James Bond d'Ian Fleming. En una altra ocasió, el conjunt de la situació pren com a correlats les històries de Superman i Moisès (328–30), associades tant per l'abandó dels nadons com per les interpretacions que fan de Moisès una prefiguració de Crist i de Superman, nou Redemptor, paper que intenta interpretar la Farishta —anunciada també per un Moisès, el de *Bioko*— en proposar-se salvar la humanitat de les Clarke i, amb l'alliberament dels Moreau, tota la de la Terra futura. Aquesta, de fet, està amenaçada per una extinció com la que succeeix en *The Children of Men* de P. D. James (1992), parcialment escrita en la mateixa forma dietarística que *Farishta* i ambientada el 2021, el 2027 en la versió cinematogràfica d'Alfonso Cuarón (2006), 28 i 34 anys després que la de Pastor, on s'anuncia que la plaga “començarà d'aquí trenta o quaranta anys en el futur” (239).

Pel que fa als tres referents principals de l'espai aïllat, en Manse “sempre es refereix a en Wamba com a doctor Moreau. Bromeja parlant-ne com si fos realment el protagonista de la novel·la de Wells” (114). I tant *L'illa misteriosa* com *Robinson Crusoe* apareixen citats i comentats (129). En Manse ha llegit la novel·la de Daniel Defoe (96), la Farishta comença a fer-ho (96 i 129) i també passa per les mans de l'Aleksei Dudikov (249). A més, en Valjean s'assembla a Crusoe perquè és un “nàufreg” a l'illa de la Farishta (242) i un “nàufreg en el temps” (325) — igual que MacQuarrie al final de *Bioko* (357)—, és a dir, en les coordenades que, com veurem a continuació, defineixen tota identitat, cosa que el converteix en un nàufreg existencial. La mateixa Farishta acaba naufragant i refugiada en una illa deserta sense nom i en bateja el soterrani amb provisions com a Robinson Crusoe Inn. Un ambient i una situació que remetent a algunes escenes de la sèrie *Lost*. És clar que, tractant-se, tot plegat, d'aventures illenques i marines, s'estableix com un dels referents centrals *Moby Dick*: en Manse és molt conscient que comparteix cognom amb Herman Melville i acaba rebent el sobrenom de Moby Kid.

També és remarcable que si, des del principi, la història d'amor entre en Manse i la Farishta pren com a referent la de Romeu i Julieta (225), Shakespeare sigui omnipresent al final de la novel·la (400, 415 i 416). De fet, tant Bioko com les Clarke són illes de Prospero, un espai colonitzat, remot i màgic.

Al costat d'aquests i altres referents —a *Farishta*, els ja esmentats Ranpo (246) i Borges (273), *El Quijote* de Miguel Cervantes i *Rayuela* de Julio Cortázar (56), Boris Vian i Charles Bukowski (74) o l'únic obertament ridiculitzat, Paulo Coelho (277)—, no falten en ambdues novel·les les connexions amb el Corrovers. A *Farishta*, a més, s'hi esmenta Don Diego de Aranza y Corvo, capità d'un vaixell del segle XVI, evidentment avantpassat dels Corvo — i descendent de Guerau de Corvo, cavaller al servei de Jaume I durant el segle XIII (Pastor, *L'horror* 45). Així mateix, davant la primera menció a “la plaga” (217) es fa difícil no evocar

L'any de la plaga, protagonitzada i narrada pel traductor de *Farishta*. La plaga del contínuum temporal d'aquesta acaba essent prou diferent d'aquella, amb la qual, no obstant això, la Iefremov comparteix la voluntat de criar humans sense sentiments, ni opinions, ni pensament propi —aquesta seria, doncs, l'autèntica plaga que ha infectat la humanitat des del nazisme fins a les invasions extraterrestres passant per les grans corporacions—. I si, al final, la Sanza i l'Abdoulaye Moreau aconsegueixen tornar al Senegal, uns anys més tard, en la Barcelona de *L'any de la plaga* apareix un Adboudlaye/Adboulaye/Abdoulaye provinent d'aquest mateix país africà (134–35).

Aquesta acumulació enciclopèdica de referents té el correlat físic dins l'espai de *Farishta* en la biblioteca d'en Manse. Es tracta d'un aplegament de llibres, en aparença desordenat, que, per tant, no distingeix autors, èpoques, gèneres, formes ni alta i baixa cultura, com passa en el teixit textual de la novel·la. La *Farishta*, però, és capaç de descobrir-hi un cert ordre quan decideix mirar-la no seguint les línies horitzontals que formen els llibres —i la noció moderna de temps històric—, sinó com “si la prestatgeria fos un rellotge” (258). Aleshores s'adona que estan ordenats en forma d'espiral que té al centre *Guerra i pau* sobreposat a *Anna Karènina*, a la pàgina 125 del qual en Manse guarda la foto de la seva mare (258–61).⁷ Es condensen així sobre els referents bibliogràfics de la novel·la els seus temes principals: espai, temps, literatura, guerra, amor i família.

En Manse, a més, posseeix una immensa col·lecció de discos. I, efectivament, *Farishta* també es converteix en un compendi sense ordre ni preferències de la música que s'escoltava als anys vuitanta i noranta. Ell i la *Farishta* escolten i canten cançons de Nirvana, Madonna, The Clash i un llarguíssim etcètera que, com les coordenades espaciotemporals i els referents literaris tenen la funció de construir-los la identitat i tota la realitat.

HIBRIDISME IDENTITARI

Igual que en la biblioteca d'en Manse, tant les peculiars coordenades espaciotemporals com els referents textuais i temàtics de *Farishta* semblen traçar una espiral caòtica, però amb un punt de confluència central: sota la guerra entre corporacions i una pau només aparent, s'amaga el fonament de les relacions humanes, la família, el tema cabdal d'*Anna Karènina*; fixat aquí en el motiu constant de totes les obres de Shakespeare, la relació entre pares i fills. Si el punt en el qual desemboca *Bioko* és la salvació d'un nadó, *Farishta* és una novel·la sobre la família. Tots els pares que viuen a les Clarke hi han accedit a canvi del sacrifici de la pròpia vida per poder tenir fills. La *Farishta* i el Manse busquen els seus pares. Quan queda embarassada, la *Farishta* està disposada a donar la vida pel seu fill. En Valjean busca la seva filla per tal de protegir-la com fa el personatge d'*Els miserables* de Victor Hugo, el nom

del qual ha escollit perquè és protector de la filla d'una mare sacrificada, com les de Superman i Moisès (328–31). L'amor en la família, es conclou, és la força més potent de l'univers, l'única capaç d'unir persones a través de l'espaitemps, les seves desviacions, els seus bucles i els universos paral·lels (346).

La família és una qüestió essencial perquè, junt amb l'espaitemps i la cultura literària-musical-audiovisual, és el tercer pilar de la identitat individual i col·lectiva. La Farishta i el Manse són dos orfes que als quinze anys van perdre els pares adoptius. Això els empeny a una recerca i reconstrucció constant de la identitat, tema que recorre tota l'obra de Pastor, un cop més en plena sintonia amb un dels principals motius de la narrativa postmoderna (Marrugat, *Narrativa* 271–317; Fabregat 71–179).

En un procés que assumeix la deconstrucció postmoderna de la identitat nacional establerta, natural i unívoca (vegeu Gillespie), Corvo descobreix a *Bioko* la impuresa de tota identitat, que sempre és conseqüència de la hibridació de races, cultures, llengües, vivències, espaitemps, etc. La Farishta és des del principi un exemple explícit d'aquest hibridisme identitari: una afganesa adoptada per russos que viu a França, es trasllada a la Polinèsia i parla set idiomes (22). Són representacions ficcionals de les identitats de la diàspora que viuen en i amb la diferència, i que per això Hall defineix precisament a partir del concepte d'"hibridació". Aquest implica que són identitats sempre en construcció, "constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference" (Hall 235). No són mai estables ni definitives. Aquest és el sentit final del fet que l'espaitemps canviant en contínuums simultanis diversos sigui un tema nuclear d'ambdues novel·les.

Cada personatge de *Bioko* té diferents noms en funció de la seva condició, dels canvis que viu, de com es percep a si mateix o de com el reinventen els altres. Per exemple, Surgata és també Gata, Jeremías i Xocolata; Judas Malthus és Phileas Fogg i Minias Brota, però també "el traïdor" dels protagonistes de Verne (381) i Jack l'Esbudellador (423); la Woodsboro rebateja els agents amb números impersonals —de One a Six— i el capità Balboa fa el mateix posant als soldats noms anatòmics —Sobacos, Nudillos, Uñas, Culitos, Dedoslargos o Bocas per a Corvo—, per tal de demostrar la pròpia autoritat i imposar-los la identitat de membres del cos militar. Al llarg del temps, canvien els noms, els comportaments i la identitat en funció de diversos processos d'aprenentatge.

La Farishta comença escrivint un dietari en què es presenta com "la nena del futur per escriure" (17) i des del qual es dirigeix repetidament a la "Farishta del futur" que el llegirà anys a venir; aviat hi compareix també la "Farishta Beneita del Passat" (35). I acaba comprenent la veritat d'això que inicialment sembla un mer joc retòric: "Ho escric ara i sento que parlo d'una altra persona, la Farishta del Passat, algú de qui m'avergonyeixo més sovint del que voldria, però que m'ha menat fins aquí" (414). En efecte, a cada moment temporal som individus diferents

que, tanmateix, existim gràcies a aquells que vam ser. *Farishta* és plena d'aquesta mena de desdoblaments identitaris que passen del pla lingüístic al físic. La *Farishta* té tants noms com instants de vida multiplicats per les persones amb les quals es relaciona: és la *Farishta* del Futur i la *Farishta* del Passat, però també “*Farishta* I la Inconstant” (97), “*Noia Sense Ètica*” (115), “*Farishta* del Mirall” (119), “*Noia de Coral*” (126), “*l'altra Farishta*” (151), “*Àngel del Matí*” (334), “*mare de la Basheera*” (333), *mare del Nemo*, etc.; mentre que en *Manse* és *Moby Kid* (152) o “*el Príncep Blau*, *el SuperMontesco*, *l'alcalde de Montreuil*” (416).

Aquests desdoblaments identitaris espaciotemporals que es fan visibles en el pla del llenguatge passen al de la física quan apareix en *Valjean*, perquè resulta ser el *Manse* del futur i, a més, li parla d’“aquella *Farishta*” (296) que ell va conèixer i que ja havia viscut a les *Clarke* abans que la d’ara en un altre continuïum temporal. A través del joc literari i la ciència-ficció es planteja així l’engany de la percepció i el llenguatge en relació amb el real complex: l’aparença immediata, i els noms de les coses i les persones poden unificar allò que és inherentment divers i híbrid, com la identitat, però també poden dissociar allò que està unit, com una persona en dos indrets espaciotemporals. En *Manse* i en *Valjean* “sou el mateix però un vol rectificar l’error de l’altre” (333), a la manera de *Clark Kent* i *Superman*, que són el mateix individu, però dues identitats diverses (334). La *Farishta* que finalment altera el continuïum de què és presonera és “una altra *Farishta*” i és alhora “totes les *Farishtes*. La *Farishta* del Passat, la del Futur, les que mai han existit, les que mai existiran” (459).

Per això la presó espaciotemporal en què la *Iefremov* converteix les *Clarke* des del moment que arrenca els infants del seu passat familiar és terrible, perquè impedeix aquesta construcció variable de la identitat, l’extreu de l’espai temps, la fixa i això és una manera de deshumanitzar (122–23). Aquest és l’objectiu de la *Iefremov* i la *Woodsboro*: criar individus purs com a soldats inhumans, sense identitat, sentiments, procedència, llibertat ni destí. Dins el *Corrovers*, queden així associades a la invasió extraterrestre de *L'any de la plaga*, que produïa éssers d’aparença humana sense sentiments ni individualitat mitjançant la infecció d’un hoste —“Som un càncer actiu i eficaç preparat per infectar l’hoste quan la *Companyia* ho demani”, explica en *Manse* dels agents de la *Iefremov* (220)—. També als nazis de *Montecristo*, que “es comporten com a autèntiques bèsties” i els camps de concentració dels quals tenen com a “principal objectiu convertir-te en un animal, en un ésser inhumà” (164). En aquest sentit resulta doblement irònic que, quan estan a punt de recloure la *Farishta* a *Palúdnia*, en *Mintslov* li asseguri que “no volem que pensis que això és un gulag” (412). Són tot versions d’*Un món feliç*: “no hi ha emocions ni llibertat. No hi ha individu” (247).

En *Manse* ha estat criat en un complex de la *Iefremov* i en conèixer la *Farishta* representa la fredor racional que “desmunta la màgia” i el “misticisme” que ella

defensa (125). És a través d'ella que descobrirà el poder de l'amor, els sentiments i la família en un procés d'alliberament ardu que acabarà convertint-lo en naufrag espaciotemporal. Precisament perquè intenta alliberar la seva filla de la presó del "seu propi espai-temps" (342). Això el converteix en un "Peter Pan derrotat" (342), un individu incapaç d'introduir-se en el canvi temporal que el faria créixer, canviar i, per tant, guanyar una identitat plena, vèncer.

El fet que una identitat es construeixi indissociablement lligada a un contínuum temporal implica que un dels seus components bàsics són els records —que aquells que viatgen al País de Mai Més, on no creixen, perden progressivament—. Si la Farishta decidís viatjar en el temps per evitar el segrest de la mare afganesa que la va deixar a mans dels pares adoptius, "aquella Farishta a qui rescates ja no series tu. No tindria els teus records" i negaria "als teus pares tot l'amor que t'han pogut donar i tot l'amor que han rebut" (300). En Valjean, de moment, pot sobreviure als viatges en el temps sense oblidar qui és perquè s'orienta conservant

les meves ferides obertes, que són les olors i la música. És el que necessito per recordar qui soc. La brúixola i l'àncora, les cançons que escoltava allà d'on vinc i les olors que van marcar-me abans de saltar per primera vegada. Són immutables i em pertanyen, em defineixen i em fan existir. (Pastor, *Farishta* 444)

També són records, doncs, les olors, la música i els llibres, totes les "històries que ens creiem a còpia de repetir-les" (448). Aquests històries que han definit de manera híbrida la narració de la Farishta constitueixen la seva identitat, igualment híbrida. En Manse és "totes les cançons" (444) que canta; és la seva biblioteca (260); i en fer-les seves, la Farishta també s'ha convertit en el Manse, que serà el destinatari final del seu dietari i, per tant, dels seus records. Aquesta és una de les forces que els uneix: l'amor és també el fet de compartir la identitat. Els dos personatges intercanvien lectures i mantenen diàlegs consistents exclusivament en citacions de lletres de cançons —així és, de fet, com s'acomoden (447)—.

Ara bé, si el futur està escrit —la Iefremov viu precisament d'això—, fins a quin punt la identitat és una construcció no predeterminada del lliure albir mitjançant les decisions que hom pren en el temps? Pastor reprèn aquesta qüestió de llarga tradició filosòfica. Quan la Farishta s'assabenta del funcionament de l'empresa, assumeix que "no tinc cap mena de poder de decisió sobre la meua vida d'ara endavant" (273). En Valjean ho desmenteix: es pot canviar el destí si es prenen decisions diferents. Aquestes obren un nou contínuum temporal que cancel·la el prèviament predeterminat. És clar que aleshores la Iefremov pot introduir en el passat d'aquestes noves decisions una correcció que les redirigeixi. Per això, la Farishta es desespera:

Aquesta no és una presó física, només. No són les milles d'aigua per tots costats que em separen de terra ferma, les que em reclouen aquí. És el meu albir, el que està engarjolat:

no tinc potestat per triar què faig o deixo de fer, perquè qualsevol desviament del camí és avortat des del futur. (Pastor, *Farishta* 286)

La novel·la és una lluita constant per aquest guany de la llibertat que té una sortida possible:

—Hi ha una manera, una sola manera, de vèncer el futur, que implica molts riscos i que s'ha d'assumir quan no queda cap altra opció: la incertesa.

—La què?

—L'atzar

—M'estàs dient que vas tenir sort?

—No. T'estic dient que cada vegada que deixem una elecció en mans de l'atzar, el Continuum es torna imprevisible. (444–45)

La solució, doncs, redirigeix de nou la ciència-ficció cap a la vida comuna: cal assumir plenament la incertesa que comporta el simple fet de viure com ho fa, de fet, qualsevol protagonista d'una novel·la d'aventures. Així és com la *Farishta* aconsegueix canviar el seu continuïum en quedar embarassada d'un fill imprevisit que, molt adequadament a aquesta circumstància, es bateja com a Nemo. Malgrat aquesta variació, la *Farishta* acaba tancada a Palúdnia i, per tant, de moment, en el mateix bucle.

Farishta, doncs, apunta que la identitat —lligada a la llibertat i a la consciència individuals— depèn de les grans corporacions, que decideixen pels subjectes quin és el seu lloc i el seu temps, el seu món i la seva seqüència temporal. En aquest aspecte connecta amb algunes anàlisis d'arrel marxista del capitalisme avançat de les quals tanmateix difereix substancialment en el paper que atorguen a una cultura ja completament industrialitzada. La *Farishta* i el Manse troben la llibertat individual en una identitat construïda per música, llibres i pel·lícules, majoritàriament de consum; per eines fonamentals de l'espectacularització de la societat que Debord denunciava com a carcellera d'una consciència espectadora que ofega el subjecte. La difusió industrial d'aquests productes culturals provoca, segons Horkheimer i Adorno (165–212), l'estandardització i la producció en sèrie que controlen “la consciència individual” (166) i “delimiten l'àmbit lliure” (172) fins a “la liquidació de l'individu” (199). La indústria cultural global imposaria així alguns dels aspectes més sòlids de la identitat predeterminant sensibilitats, models i comportaments. Pastor assumeix la direcció inversa: la indústria cultural i les seves imatges espectaculars ofereixen paradoxalment l'última amarra de salvació que queda. I és així com una part dels discursos postmoderns, especialment aquells que sorgeixen en la narrativa popular i de gènere, acaben renunciant a la construcció moderna de l'artista com a “antítesi d'una cultura de masses que redueix l'ésser humà a mer aparell receptor”, “antítesi de les transformacions antropològiques que

es produeixen dins la cultura de masses a l'època industrial tardana, dominada per règims totalitaris o multinacionals gegantines" (Adorno 108).

CRISI DE LA REALITAT

Tots aquests elements metanarratius, tècnics i temàtics que posen en joc *Bioko* i *Farishta* a partir sobretot de la ciència-ficció acaben desembocant en un qüestionament de la realitat que en dinamita la noció establerta. S'arriba a liquidar-la des dels marges aïllats d'aquesta, en termes espaciotemporals —uns fets succeïts de manera isolada al Bioko del 1887 i a la Polinèsia del 1993— ; i en termes literaris —la narrativa de fenòmens no realistes i de gènere considerada intel·lectualment subsidiària des d'una òptica moderna—.

La hibridació de tècniques i veus narratives diverses desestabilitza la idea de referència única a uns fets succeïts de manera inequívoca. Remet a les seves possibles múltiples interpretacions. Aquestes, a més, esdevenen també qüestionables i inestables dins el plantejament de la identitat com a fenomen híbrid i canviant en tant que construït en relació amb records, cançons, llibres o pel·lícules al llarg d'un continuïum temporal que, a causa de les modificacions que hi poden introduir els viatges en el temps, es pot transformar en un altre. *Farishta* ho fa molt explícit.

D'entrada, els personatges s'hi comporten de manera insistent com si habitessin un món del tot fictici. La seva suposada realitat està saturada de ficció. No és només que estiguin dominats per una companyia amb nom, regles i direcció d'escriptors russos de ciència-ficció en unes illes amb nom i ambientació d'autors i novel·les del mateix gènere. És que ells mateixos exposen sovint la consciència que tenen d'habitar una ficció d'aquella manera tan típica de la narrativa postmoderna que evidencia que la realitat imita l'art i el món ha estat convertit en un simulacre (Marrugat, *Narrativa* 255–71; Fabregat 121–38). Així, l'univers aïllat de les Clarke es converteix en una ficció vista sempre a través dels ulls de la ficció. Els personatges miren, actuen, interpreten i comprenen el món a partir de referents ficticis. La *Farishta* i en Manse basteixen el seu amor a través de lletres de cançons. En Mintslov intenta fer creure a la *Farishta* que estan clonant humans “com si recités un mal guió de pel·lícula de ciència-ficció” (111). La visita al vaixell pirata resulta decebedora (150) en relació amb “les històries de pirates” (58). Les referències a la vivència de la realitat com a ficció són constants: les situacions són molt “teatral” (74) perquè “ens lliguem massa a les paraules, al drama” (125), i tots es comporten com “mals actors d'una mala telecomèdia” (304), una “pel·li barata” (416) o una “fantasia Disney” (416); la *Farishta* té la impressió de ser abans “en una pel·lícula de ciència-ficció i ara en una de James Bond” (134 i 417), en la qual primer sembla interpretar el paper de “típic dolent” (382) i després, el d'“agent

doble” (409); els Kaplan són “la típica parella gai de comedieta” (138); les vides dels orfes s’expliquen “com en un drama dickensià” (265).

I és que, de fet, la realitat que es viu a les Clarke, com la de tot el planeta, està en constant reescriptura i reinvençió en les dues dimensions fonamentals de la novel·la: l’espaciotemporal, controlada per la Iefremov, i la lingüística, controlada per la Farishta. És com el videojoc *Dragon’s Lair* a què juga la Dolores, “no hi ha res a l’atzar” (254) i “has de repetir i repetir la partida fins que no cometis cap errada” (255). La Iefremov repeteix les jugades fins a aconseguir el que vol; en Manse, fins a alliberar la princesa; la Farishta reescriu el diari fins que sigui útil per a la fugida. No és possible saber què és veritat o mentida perquè tot està sotmès a reescriptura per invencions descarades, pels modes de percepció dels individus condicionats per les ficcions que els articulen i pels viatges en el temps que fan que qualsevol mentida pugui ser el rastre d’una veritat anterior i viceversa —realment és mentida que els nens són clons o és una veritat d’un continuïum temporal cancel·lat?—.

És un fet: si a *Bioko* “tothom menteix” (253) perquè busca el benefici propi, a *Farishta* “tots menteixen” (240), “tot em sembla postís” (279), però tot es viu tan intensament com la veritat. I és que, en efecte, tot el que llegim, tot el diari de la protagonista és pura ficció en el sentit que realment no haurà succeït mai. Com tantes vegades abans, el continuïum temporal que narra quedarà cancel·lat per les intervencions que hi farà la Iefremov o el viatge al passat del futur Manse. Tota la realitat d’aquest univers existirà només en el diari que llegim, com una ficció que no ha succeït mai i que, per tant, no serveix per predir la realitat substitutòria provocada pels nous canvis temporals: “Aquest diari no és fiable. Res del que hi diu haurà passat mai. Només és una guia, un far cap a mi” (448). Per això qualsevol diari de qualsevol Farishta anterior memoritzat pel Valjean conté sempre molts canvis respecte del que passa en el nou continuïum. Per als personatges que viuen els fets narrats per la Farishta, però, tot ha estat molt real. Com ho és per a ell el que viu qualsevol personatge de novel·la. *Farishta* incita a fer aquesta translació vertiginosa, típica de gran part de la narrativa postmoderna (Marrugat, *Narrativa* 255–71): tota realitat és ficció i tota ficció és realitat. Tots els personatges de les novel·les, insinua, han estat persones realment vivents en altres continuïums cancel·lats —per això a *Bioko* apareix el model de Phileas Fogg o a *Farishta*, un doctor Moreau real—, de la mateixa manera que totes les nostres vides no seran res més que ficcions per als continuïums temporals dels altres—. Per això Pastor reinventa com a ficcions des del seu continuïum Enriqueta Martí, Jack l’Esbudellador, Iefremov o els Strugatski. Al final, quan hom accepta les regles de la pròpia realitat, per més fictícies que semblin d’entrada, “és la resta del món qui viu en una illa” (*Bioko* 383). Si acceptem les ficcions que llegim, se’ns fan reals i és el que anomenem realitat allò que té unes regles diferents, estranyes, que semblen ficció.

Aquesta interpretació obre encara una altra porta. I és que la veu que predomina en la novel·la és la de la pròpia Farishta en un diari que ja només existeix en la memòria d'en Manse. Per tant, podem creure el que escriu i arribar a aquestes conclusions, o bé assumir que tot és una ficció paranoica fruit de la tendència de la Farishta —o del propi Manse, que, al final, és qui té la cultura literària necessària i el record de tot el que va succeir i ara llegim— “a construir un relat de l’entorn basat en factors culturals occidentals, amb un predomini del romanticisme i la intensitat sentimental” (430). En aquest cas, s’afegirien a la construcció enciclopèdica de *Farishta* com a grans referents illencs els personatges i narradors aïllats que s’enganyen al principi de *L’illa del tresor*; a les *Històries de la fragata negra* de *Watchmen*; a *La pell freda* —o, més encara, a *Pandora al Congo*— d’Albert Sánchez Piñol; i a *Shutter Island*, tant la novel·la de Dennis Lehane (2003) com la versió cinematogràfica de Scorsese (2010), amb les quals comparteix bona part de la premissa i alguna escena. Però no es desviaria gaire de les conclusions a què hem arribat abans: l’univers paranoic de la protagonista seria una ficció més, una novel·la realment viscuda per ella en el seu continuïum temporal identitari, diferent del nostre, des del qual la percebem com una ficció elaborada per una disfunció mental. Però, no apunta això que qualsevol identitat és una paranoia que els altres perceben com a ficció des d’aquella que s’han construït ells?

Així, el que s’acaba plantejant és la inexistència d’un referent fix i compartible de l’experiència, que queda substituït per la idea d’una realitat múltiple, canviant i inestable; per tant, incognoscible i, de fet, inexistent més enllà de les seves infinites variacions. D’aquí la importància primordial dels lligams sentimentals familiars, l’amor, en el cas del Manse i la Farishta, l’odi en el d’en Kurtzmann. Són l’únic indret en el qual cada individu pot sostenir-se: una xarxa de relacions en l’espaitemps que s’estén sobre el buit d’allò que abans anomenàvem realitat gràcies a la comunicació cultural per mitjà de llibres, cançons o audiovisuals. Així és també l’univers literari de Marc Pastor: un conjunt de ficcions en què cada nova peça reescriu i modifica aspectes de l’anterior per relacionar-s’hi construint una xarxa que va reinventant l’espaitemps real com a fictici, i viceversa.

CONCLUSIÓ

Bioko i *Farishta* construeixen mons autònoms mitjançant un discurs sorgit de l’entrellaçament de veus silenciades en diversos espais de la representació cultural. *Bioko* aborda la qüestió colonial donant presència a les identitats subalternes i a les jerarquies colonitzadores que les van excloure. També busca una integració de les altres llengües. *Farishta* representa les nocions de poder i dominació des de l’aprenentatge dels subjugats. Ambdues novel·les assumeixen a consciència una

llengua i una cultura catalanes problematitzades en tant que pertanyen a la geografia dels colonitzadors, en la qual, tanmateix, han estat subjugades per l'estructura política dels seus estats —sobretot, Espanya i França, potències colonials majors—. Altrament, són dues novel·les que, com hem vist en la introducció, es construeixen dins de la cultura catalana des de les formes no canòniques de la literatura de gènere. Emergeixen, doncs, com a discurs de veus silenciades, menystingudes o, simplement, deixades de banda en diversos àmbits, que, per això sol, ja duen a terme un qüestionament de realitats culturals establertes i un descentrament dels interessos d'aquestes. Tal posició es reforça pel fet que plantegen argumentalment una crisi general de les nocions comunes de realitat espaciotemporal, política, social i cultural.

ORCID NUMBER: 0000-0001-6936-7546

NOTES

1. De fet, el cognom Corvo podria haver estat suggerit per la recreació que va fer Perucho del baró Corvo, pseudònim de Frederick William Rolfe, l'anglès instal·lat a Venècia que va escandalitzar la seva societat amb les perverses aventures homosexuals que hi va viure. Altres noms peculiars del Corvovers apareixen a l'obra de Perucho, com el de Dimas (el psicòleg d'*Els àngels em miren*) o la recreació de Jack l'Esbudellador.
2. Un comentari semblant pot trobar-se posteriorment a *L'horror*: “En Rèquiem creu que no cal buscar-hi una lògica, als somnis. Que això és només per a psicoanalistes de pa sucat amb oli i novel·listes amb pretensions, que si fa no fa són el mateix col·lectiu” (29).
3. En aparèixer *Farishta*, es va presentar com a segona part d'una trilogia ambientada en illes que havia d'acabar “amb un *western* modern a Madagascar” (Juanico 43) i que va quedar interrompuda per la redacció d'*Els àngels em miren* (Plantada 80), en la nota final de la qual Pastor anuncia que les històries de viatges en el temps “tornaran” (427). A Madagascar hi conflueixen aventures d'en Judas Malthus (*Bioko* 86 i 402) i de la filla de la Farishta i en Manse (*Farishta* 193–94).
4. El propi Corvo tindrà un descendent mestís a *Bioko*: Abraham Corvo, besnet del seu germà, investigador d'*Els àngels em miren*, fill de pare català i mare fang, nascut a Rebola i mosso d'esquadra a Barcelona, home i dimoni que en persegueix un altre —hibridisme identitari comparat als de Hellboy, Hellblazar i Blade (213–20), que fa evident la connexió de la narrativa de Pastor amb l'hibridisme de formes i mitjans propis del còmic, el cinema i altres gèneres de la cultura de consum definits essencialment per la hibridació (Baetens)—.
5. Víctor Negro és un treballador social llicenciat en filologia eslava que, durant una temporada, és xicot d'Irene Corvo, amb qui comparteix aventures a *L'any de la plaga*, germanastra d'Abraham Corvo, investigador d'*Els àngels em miren*, descendents del Moisès Corvo de *Bioko* i *La mala dona*. *Els àngels em miren* (194) anuncia que està escrivint la continuació de *Farishta*.
6. L'any de la novel·la d'Orwell és a *Bioko*, no casualment, l'any de procedència del capità MacQaurrie de la Woodsboro.

7. En Valjean li havia dit que la foto era a la pàgina 105 (244). El canvi pot deure's a una variació en el continuïum, que en comporta un altre respecte de *Montecristo*, on “la Resistència utilitzava la llibreria per concertar reunions secretes, amagant missatges a la pàgina cent cinc d'*Anna Karènia*” (53).

REFERÈNCIES

- Adorno, Theodor W. “L'artista com a lloctinent.” *Notes sobre literatura*. Traduit de R. Caner-Liese. Columna, 2001, pp. 96–110.
- Baetens, Jean. “Stories and Storytelling in the Era of Graphic Narrative.” *Stories*. A cura d'I. Christie i A. van den Oever. Amsterdam UP, 2018, pp. 27–44.
- Bagunyà, Borja. “Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000–2016.” *Novel·la catalana avui 2000–2016. 3r Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues. Bellguarda*, 2016. A cura d'Àlex Broch i Joan Cornudella. Fonoll, 2017, pp. 45–93.
- Bakhtín, Mikhail. *La novela como género literario*. Traduit de C. Ginés, edició a cura de L. Beltrán. Universidad Nacional de Costa Rica, 2019.
- Bussé, Xènia. “Els nets de Pedrolo.” *Serra d'Or*, núm. 603, març 2010, pp. 46–50.
- Calvo, Javier. “El que derribe la barrera.” *La Vanguardia, Culturas*, núm. 452, 16 febrer 2011, p. 7.
- Castellanos, Jordi. *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*. A cura de Jordi Marrugat. L'Avenç, 2013.
- Chernobrov, Vadim. *ЧЕРНОБРОВ Вадим Александрович (авторские книги)*. Lloc web de Vadim Chernobrov. chernobrov.narod.ru/. Consulta 14 abril 2022.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Gallimard, 1992.
- Fabregat, Laura. *Les tendències de la novel·la catalana del segle XXI*, tesi doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2020. www.tdx.cat/handle/10803/669415#page=1. Consulta 14 abril 2022.
- Fernández, Laura. “Els polícies de “thriller” estan sempre molt exagerats’.” *El País, Quadern*, núm. 1774, 6 juny 2019, p. 8.
- Ferrater, Gabriel. “Madame se meurt...” *Sobre literatura. Assaigs, articles i altres textos 1951–1971*. A cura de Joan Ferraté. Edicions 62, 1979, pp. 81–88.
- Gillespie, Marie. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. Routledge, 1995.
- Gregori, Alfons. *La dimensió política de lo irreal. El component ideològic en la narrativa fantàstica espanyola y catalana*. UAM, 2015.
- Gregori, Carme. “Ofèlia Dracs: amb la tècnica de Lovecraft.” *A Sol Post*, núm. 3, 1993, pp. 137–49.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. A cura de P. Williams i L. Chrisman. Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 227–37.
- Horkheimer, Max, i Theodor W. Adorno. *Dialèctica de la Il·lustració*. Traducció de J. J. Sánchez. Trotta, 2006.
- Isarch, Antoni. “Un torrent de veus. La novel·la catalana al segle XXI.” *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític*. A cura de Josep Camps Arbós i Maria Dasca. Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, 2019, pp. 37–57.

- Juanico, Núria. “Viure en el passat és una presó’.” *Ara*, 4 març 2017, pp. 42–43.
- Kapchan, Deborah A., i Pauline Turner Strong. “Theorizing the Hybrid.” *The Journal of American Folklore*, vol. 112, núm. 445, 1999, pp. 239–53.
- Marrugat, Jordi. *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2013.
- . “Marc Pastor, *Bioko*; Jaume C. Pons Alorda, *Faula*.” *Els Marges*, núm. 101, tardor 2013, pp. 116–20.
- . *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Universitat de Barcelona, 2014.
- Martínez-Gil, Víctor. “1969: la generació de la televisió?” *Momenti di cultura catalana in un millennio*. A cura d’A. M. Compagna, A. de Benedetto i N. Puigdevall, vol. 1. Liguori, 2003, pp. 247–61.
- , editor. *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2004.
- . “El lloc de la literatura en la societat postmoderna.” *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 12. Dirigit per J. B. Culla i Clarà. Enciclopèdia Catalana, 1999, pp. 314–23.
- Molas, Joaquim. *Aproximació a la literatura catalana del segle XX*. Base, 2010.
- Munné-Jordà, A., editor. “La ciència-ficció al segle de la ciència-ficció.” *Novel·la catalana avui 2000–2016. 3r Encontre d’Escriptors i Crítics a les Garrigues*. Bellaguarda, 2016. A cura d’Àlex Broch i Joan Cornudella. Fonoll, 2017, pp. 287–310.
- . *Futurs imperfectes*. Antologia de contes de ciència-ficció. Edicions 62, 1997.
- Pagès Jordà, Vicenç. “Tarantineant a Fernando Poo.” *Avui Cultura*, 12 abril 2013, p. 3.
- Pastor, Marc. *Els àngels em miren*. Amsterdam, 2019.
- . *L’any de la plaga*. La Magrana, 2010.
- . *Bioko*. Amsterdam, 2013.
- . *Farishta*. Amsterdam, 2017.
- . *L’horror de Rèquiem*. Mai Més, 2020.
- . “Ефрѐмоб-Стругацки” [EfréMOB-Ctrugacki] *El llibre de La Marató*. La Magrana, 2010, pp. 89–115.
- . *La mala dona*. La Magrana, 2011 [2008].
- . “Marc Pastor: ‘no soy escritor de un único género literario’.” Entrevista a Victor Fernández. *La Razón*, 17 març 2013. www.larazon.es/local/cataluna/marc-pastor-no-soy-escritor-de-un-unico-gene-JY1526964/. Consulta 14 abril 2022.
- . *Montecristo*. Proa, 2007.
- Picornell, Mercè. *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*. Leonard Muntaner, 2013.
- . “Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana.” *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970–1985)*. A cura de Margalida Pons. Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2007, pp. 81–126.
- Plantada, Esteve. “A nivell personal, professional i de país, tot salta pels aires el 17 d’agost de 2017’.” *El Temps*, núm. 1824, 29 maig 2019, pp. 80–81.
- Pons, Pere Antoni. “L’entusiasme narratiu de Marc Pastor.” *L’Avenç*, núm. 399, març 2014, pp. 44–47.