

El primer que s'hauria de dir de *La fàbrica de fred* és que va precedir d'un pròleg de Joan Tarrida, *Apunts per a una infinitud de pròlegs possibles*. El llibre se'ns presenta, així, acompanyat del propi manifest. Perquè Joan Tarrida (se suposa que amb el consentiment de l'autor) juga fort. Comença definint el món d'ara mateix: «Avui el real és el reflex d'una pantalla: imatges virtuals, simuladors, presències fictícies. La legibilitat del món passa actualment per l'acceptació que el virtual, la simulació, constitueixen també el real.» Posades així les coses, el llibre de Guillamon és el primer «escrit en català –i publicat– que prova d'erigir-se en metàfora del món contemporani tal com l'estem definint». Ens trobem, doncs, amb un llibre que neix sota el disseny de la modernitat, l'altar on la nostra cultura (o una part força representativa) ha dipositat les seves esperances d'arribar al nou mil·lenni, un cop superat amb èxit força relatiu el que ens ha vist néixer.

Les narracions (i el nom és arbitrari) de *La fàbrica de fred*, disposades en un ordre no del tot innocent, ofereixen un ventall formal força ampli: històries de tall foixià que enfronten un observador o un viatger amb un món de seqüències canviants i destructives, esquemes allegòrics on objectes i situacions s'erigeixen en il·lustracions explicatives del món, quadres metafòrics amb transformacions fantàstiques o escenes impossibles, disseccions de psicologies essencialitzades i (la llista potser és incompleta) estructures perceptives on el que importa és la descomposició subjectiva o mecànica d'allò que es narra. Aquesta diversitat, però, amaga un objectiu comú d'intenció i d'estil que permet abordar el comentari del llibre des d'un punt de vista unitari.

*La fàbrica de fred* segueix, i la citació de Huysmans que l'encapçala n'és un clar indicatiu, el camí de llibres i pel·lícules (sobretot pel·lícules) que, en aquest final de mil·lenni, s'han dedicat a recuperar els temes i les formes decadentistes de l'últim tombant de segle. A hores d'ara, però, el desenvolupament tècnic de l'artífici, amb el trastocament que representen les noves tècniques de comunicació, ha eixamplat enormement la confusió entre el que és i el que només ho sembla i, sobretot, ha instaurat el malson quotidià enmig dels antics elitistes. Aquest ultradecadentisme és evident al llarg i a l'ample de *La fàbrica de fred*.

Així, el món de Guillamon, metafòricament en frigorífic (d'aquí el títol general del llibre), és un indret postindustrial on tot ha esdevingut «definitivament rígid, estàtic, complet» (*Polígon Asland*). Malgrat el vertigen i l'aparició sobtada de l'espiral, és un món on «no hi ha desplaçament possible» (*L'eix de la quietud*). D'aquí la pregunta que es fan els obrers d'una fàbrica de gel a l'hora de decidir si han de tornar o no una pilota de tennis que ha caigut dins el seu recinte: «¿Continuar el joc sense objectiu, pretendre que es repregui l'activitat per un nou període, com si totes les accions responguessin a un disseny?» (*Frozen Frazer*).

Pel que fa a la simbiosi natura-artifici, ha adquirit un caire evidentment monstruós, amb multituds que travessen el carrer carregades «amb grans aparells Hi-Fi, embolicats amb pell humana» (*Un port imaginat per Gustav Meyrink*), i la trobem present en les tècniques descriptives: «excrescències de ciment com líquens orgànics» (*Polígon Asland*). El sexe i la putrefacció esdevenen dues cares indissolubles de la mateixa realitat: «Radiografies de pulmons tumefactes pel tabac provoquen l'erecció d'un sportman», i la llengua de l'amant «es descompon mentre dura el bes» (*La indiferència de la música*).

Pel que fa als personatges, tots ells submergits en un fons d'incomunicació i d'indeterminació, els que tenen una certa estructura psicològica s'horroritzen, com manen també els cànons decadentistes, davant el curs lògic del món natural. Jacques Forestier, per exemple, de nom ben evident, té «una sensibilitat extrema que el privava d'enfrontar-se al naixement o a la transformació» (*La indiferència essencial*). En conjunt, però, aquests personatges han rebaixat, respecte als seus parents del segle passat, el llistó de la seva percepció estètica. Ara reaccionen instintivament davant els ecos d'un món dominat pels *mass-media* i la producció seriada. Així, l'intent d'ofegar els sentiments de Lucio Cresto sucumbeix davant la música comercial, i Galahad és sensible a la mitologia en plàstic, fabricada en sèrie, dels jardins. Paradoxalment, aquesta acceptació és una defensa davant la monstrositat del fet de la repetició: «a través de la repetició, de la reproducció seriada, esdevé suportable la vulgaritat d'un utilitari i l'horror que provoca a les seves víctimes mortals» (*L'últim diumenge a Monza*). Es tracta, com deïem, de la irrupció de l'artí-

fici en la vida de cada dia, ara imatge d'un futurisme corromput.

Segurament, però, l'aspecte més interessant de *La fàbrica de fred* és la barroquització del seu estil, amb una pluralitat de llenguatges farcida de referències culturals, i la focalització de les seves històries. La subjectivització del relat, camí obert també pels escriptors decadentistes, ara es beneficia dels nous mètodes cinematogràfico-televisius de captació de la realitat. En una ponència a l'encontre d'escriptors, *Narratives contemporànies* (València 1988), Guillamon ja havia declarat la fallida del llenguatge literari, que era «absolutament estrany a la realitat que es pot observar cada dia en la pantalla d'un televisor.» Predicant amb l'exemple, a *La fàbrica de fred* els detalls s'amplien enormement i els lligams discursius s'estructuren segons les relacions visuals. De vegades l'ull de la càmera comanda al relat: «L'encontre es consuma amb el contacte d'una mà sobre el coll descobert de l'home, però l'objectiu no focalitza sinó el fons de l'abraçada» (*Pictures from a confiscated camera*). Aquest procediment obre les portes al conte més consistent del recull: *Paradise*.

*Paradise* és una història truculenta, com moltes altres del llibre, digna de la millor pel·lícula de sèrie B. Alhora, *Paradise* és una història esmicolada a partir de diferents imatges subjectives i mecàniques. La relació imatge-sentit és un tema explícit del conte: «Fins a quin punt les imatges poden vessar-se en un compendi, en un correlat verbal que construeixi un sentit?» Fins i tot, la imatge és la que «focalitza qui

ha de morir en cada moment». *Paradise* ja havia aparegut al volum col·lectiu *El triangle de les set punxes* (*Històries d'horror*). Allí se'ns informava que Guillamon estava escrivint la seva primera novel·la, de tema industrial. Malgrat l'aparent fragmentació inherent als seus propòsits, sembla evident, vist el resultat de *Paradise*, que l'extensió farà que la narrativa de Guillamon guanyi en coherència i, sobretot, que superi una certa dispersió atabaladora que el desig d'aconseguir històries amb una pluralitat de sentits no acaba de justificar.

Al començament parlàvem de modernitat. De fet, a la narrativa catalana recent ja hi ha hagut algun intent d'adaptació de les tècniques del món àudio-visual. Concretament, els contes video-clip i els contes balada-rock de Rafael Vallbona. Guillamon, però, neutralitza la possible banalitat d'aquest tipus de propòsits. Perquè no es limita a la creació de recursos més o menys formals, sinó que els fa servir per indagar, fins i tot a través del tòpic, la cara fosca (real i no maniqueïsta) del que l'envolta. Les històries de Guillamon són un espai on el món dubtosament real ha estat superat per l'imaginari llibresc i popular i per la captació mecànica de la realitat. Aquesta hi és, però transcendentalitzada en un sentit que ja no és metafísic, sinó comunicatiu, encara que al terme calgui aplicar-li un significat irònic. Però, sobretot, les històries de Guillamon són o semblen, oh sí!, indiscutiblement modernes.

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

Josep Maria MUÑOZ PUJOL, *Somni de Mala Lluna*. Barcelona, Edicions 62, 1991 («Els Llibres de l'Escorpí. Teatre/El Galliner», núm. 125). 80 ps.

*Somni de Mala Lluna* no s'aparta gens de la trajectòria d'un dramaturg culte i reflexiu. En aquesta darrera peça Josep M. Muñoz reprèn els temes habituals de la seva escriptura (la violència institucionalitzada que preserva l'autoritat, el factor de deprecació inherent a les relacions humanes, la innocència, la culpa, l'alienació de l'individu, etc.), descabdellats sota el tendal del somni. L'element oníric –inserció puntual dins de *Vador*– esdevé, ara, nuclear i envolvent: el marc que emancipa la ficció de la lògica convencional, l'es-

pai de manifestació d'altres realitats, del miratge de llibertat, del malson kafkià...

Kafka i Freud –citats per l'autor en els mots de presentació– impregnen una bona part de la substància de l'obra. La situació de Saül, confinat en una illa, sense haver estat mai jutjat, constantment maltractat per un sistema, els mecanismes del qual semblen coneguts per tots els personatges menys per ell, és tan kafkiana com freudiana és la justificació de l'amnèsia que priva el protagonista de