
PARÒDIA I CONFLICTE D'IDENTITAT EN *L'HOME QUE ES VA PERDRE* DE FRANCESC TRABAL

MOISÉS LLOPIS I ALARCON
moilloia@alumni.uv.es
Universitat de València

Resum: L'any 1929, Francesc Trabal va publicar *L'home que es va perdre*, la seua primera novel·la en solitari i un model de la modernitat del gènere, gràcies a les diferents estratègies literàries i al seguit de tècniques renovadores que Trabal hi va saber aplicar i que la crítica dels anys 20 i 30 li va saber reconèixer. Tanmateix, l'experimentació novel·lística de Trabal, que en *L'home que es va perdre* es desgrana mitjançant l'ús d'innombrables referències literàries que alerten el lector de la condició de ficció, no ha gaudit fins ara d'una atenció que permeta explicar amb profunditat el funcionament d'aquest mecanisme d'una importància transcendental en aquesta novel·la. L'article analitza les relacions que la novel·la de Trabal té amb *Jésus-Christ rastaquouère*, de l'artista francès Francis Picabia, *Le Plan de l'Aiguille* de Blaise Cendrars i els *Calligrammes* d'Apollinaire. Aquesta anàlisi del joc paròdic permet llegir *L'home que es va perdre* com una novel·la que connecta directament amb els moviments d'avantguarda europeus, mitjançant la transformació lúdica d'altres textos, per a construir una proposta pròpia, original i renovadora.

Paraules clau: ironia, paròdia, metaficció, hipertextualitat, narratologia, Trabal.

PARODY AND IDENTITY CONFLICT IN *L'HOME QUE ES VA PERDRE* BY FRANCESC TRABAL

Abstract: In 1929, Francesc Trabal published *L'home que es va perdre* ['The man who got lost'], his first solo novel and a model of a modern genre, thanks to the different strategies followed by the literary and technical renewal that Trabal applied, as recognized by the critique in the 20s and the 30s. However, Trabal's narrative experimentation in *L'home que es va perdre* by means of a series of literary references that warn the reader about its status of fiction, has not received a detailed attention allowing to account for the functioning of this key in the novel. This paper analyzes the relationships between Trabal's novel and *Jesus Christ rastaquouère*, by the French author Francis Picabia, *Le Plan de l'Aiguille* by Blaise Cendrars, and the *Calligrammes* by Apollinaire. This analysis of the parodic game highlights that *L'home que es va perdre* is directly connected with the European avant-garde, by playfully transforming others texts to build a personal, original and innovative approach.

Keywords: irony, parody, metafiction, hypertextuality, narratology, Trabal.

1. INTRODUCCIÓ¹

Quatre anys més tard de l'esvalot social provocat per la publicació de *L'any que ve* (1925), el manifest programàtic que donava a conèixer l'entramat humorístic que havia de caracteritzar des d'aleshores el Grup de Sabadell, Francesc Trabal va publicar *L'home que es va perdre* (1929), la seua primera novel·la en solitari, gràcies també al patrocini d'Edicions La Mirada, el projecte de difusió editorial promogut des de la Colla.

Malgrat els plantejaments iniciàtics revolucionaris amb què el grup s'havia presentat en societat, Francesc Trabal donava a *L'home que es va perdre* «un valor molt relatiu» perquè, des del seu punt de vista, no es tractava d'«una novel·la dintre el to normal que aquest gènere té a Catalunya», un aspecte que li feia perdre aquest tret de modernitat:

Decidit a escriure una novel·la m'he trobat amb una dificultat. Un lector de novel·les de casa nostra es posa sempre davant un llibre amb un grux (sic) considerable de prejudicis sobre el gènere. Tot allò que no s'adiu perfectament amb els seus prejudicis l'irrita. *L'any que ve* podia salvar-se i de fet no se salvà, per la seva mateixa brevetat. Si ara hagués tallat, com aleshores, els ponts, s'hauria produït una veritable catàstrofe. He hagut d'emprar alguns elements novel·lístics tradicionals. *L'home que es va perdre* és, així, un llibre d'aclimatació. La qüestió és que quan els lectors adquireixin la meua segona novel·la arraconin una mica tots els prejudicis sobre el gènere (Cabot 1929: 7).

Tanmateix, un dels elements destacats per Armand Obiols era precisament el de l'humor, un humor «singularíssim» que recorre la novel·la i, en darrera instància, l'explica des d'una doble vessant: d'una banda, l'humor basat en «un fet fonamentalment tràgic», això és, «la fallida de la llibertat, la servitud de l'home». En aquest cas, segons l'Obiols, el recurs de transformació humorística és ben senzill: «convertir els obstacle nimis equival a convertir mecànicament una tragèdia en una comèdia». Tot seguit, però, advertia: «el moll del tema serà sempre el mateix, o sigui una fallida humana, i la rialla en patirà, perquè l'home està sempre massa a la vora de l'home. L'ambigüïtat, la impuresa d'aquesta forma del còmic, és ben coneguda» (Cabot 1929: 7). En parlar de l'humor impur, Obiols fa referència, com molt bé remarca Josep M. Balaguer, a un humor «no basat en la dimensió estrictament literària, de manera que l'autoreferencialitat del text pot trencar-se i donar als procediments paròdics la possibilitat de convertir-se en satírics» (Balaguer 1995: 48).

L'estudi d'aquesta novel·la de Trabal des del punt de vista de la paròdia, un mecanisme amb un component irònic estructural que tot seguim tractarem de dilucidar, permet esbrinar les relacions particulars que s'estableixen entre *L'home que es va perdre* i altres textos, una mica més enllà de l'argument de la novel·la, basat en un joc lúdic explícit a partir dels múltiples significats de *perdre* i *perdre's*.²

¹ Aquest treball forma part de la tesi doctoral *La ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal* en què treballem. L'investigador interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastix en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <<http://www.uv.es/ironialitat>>, una tasca que es duu a terme actualment dins del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación titulat «La ironia en la literatura catalana des del Modernisme fins 1939» (FFI2013-41147-P) de la Universitat de València.

² Ens hem ocupat de la desautomatització del verb *perdre* com a recurs irònic en aquesta novel·la de Trabal en un altre treball (Llopis i Alarcon 2014), al qual remetem el lector interessat.

2. LES RELACIONS HIPERTEXTUALS

Les relacions d'un text amb altres textos, i la influència que aquestes acaben tenint en la construcció del sentit del text donen compte, alhora, de la mateixa condició de ficció del text. Aquest mecanisme va ser primerament encunyat com a *intertextualitat* per Julia Kristeva, entès principalment des del punt de vista de la citació, l'absorció i la transformació d'altres textos (1969: 145). D'altres autors, com és el cas de Linda Hutcheon (1985), interpreten la paròdia des d'una perspectiva molt més àmplia i la defineixen com la imitació que un text fa d'uns materials precedents, ja siga una obra concreta, un gènere, una escola, un moviment, un estil, un període, etc.

Gérard Genette, per contra, dins *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), defineix la *transtextualitat* com el conjunt de relacions que un text pot establir amb altres textos, o dit d'una altra manera, «tout ce qui met le text en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (1982: 7), mentre que la *intertextualitat*, per a l'estudiós francès, designa més concretament «une relation de coprésence entre deux o plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 1982: 8). Genette distingeix cinc tipus de relacions transtextuals –la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat, la hipertextualitat i l'arxitektualitat–, de les quals ens interessa destacar únicament aquesta darrera, la hipertextualitat, procés mitjançant el qual s'estableix una relació per transformació o per imitació entre un text B (*hipertext*) i un text A anterior (*hipotext*) «sur le quel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette 1982: 11-12).

Dins d'aquest camp, Genette distingeix sis modalitats de pràctiques, que distribueix a partir de les combinacions entre dos tipus de relació (transformació i imitació) i tres tipus de funcions o règims (lúdic, satíric i seriós). Fruit d'aquestes combinacions, resulten sis tipus de relacions hipertextuals: la *paròdia* o transformació lúdica; el *travestissement* o transformació satírica; la transposició o transformació seriosa; el *pastitx* o imitació lúdica; la *charge* o imitació satírica; i la *forgerie* o imitació seriosa (Genette 1982: 33-40).

La proposta de Genette, per tant, reuneix paròdia i pastitx dins d'un mateix règim, el lúdic, però amb diferent tipus de relació: mentre que la paròdia opera sobre una obra concreta, el pastitx –o imitació lúdica, recordem-ho– ho fa sobre gèneres o estils. Dit d'una altra manera, «le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte» (Genette 1982: 89). Ara bé, Genette no aclareix la diferència entre els règims lúdic i satíric (més concretament, doncs, entre la paròdia i el *travestissement* o entre el pastitx i la *charge*), un aspecte que la bibliografia posterior s'ha encarregat de resoldre. Daniel Sangsue, per exemple, dins *La parodie* (1994), empra Genette com a punt de partida de la seua proposta i resol aquest conflicte amb una definició de paròdia que evita aquesta divisió. Per a Sangsue, doncs, «la parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (1994: 74). Aquesta és la definició que també seguirem nosaltres en l'anàlisi posterior d'aquest recurs en *L'home que es va perdre*.

3. L'ÚS DE LA PARÒDIA EN *L'HOME QUE ES VA PERDRE*

Una de les ironies més notòries de *L'home que es va perdre*, i sobre la qual creiem que se sustenta la novel·la, és la que posa de manifest la precarietat del llenguatge com a instrument de coneixement del món a través de l'exploració dels diferents i diversos usos del verb «perdre(s)». Aquesta perspectiva d'ús del llenguatge des de la qual podem llegir *L'home que es va perdre*, demostra el caràcter d'hàbit —de convenció— de la majoria dels nostres actes comunicatius i posa en evidència una sèrie de mecanismes absolutament automatitzats. D'aquesta manera, com explica Josep M. Balaguer, la novel·la subratlla «els desencaixos, els equívocs que es podrien produir i a vegades no es produeixen entre allò que diem i/o la situació en què ho diem, per una banda, i el que voldríem dir i/o el que tocaria dir en aquella situació, per l'altra» (Balaguer 1996: 70). Aquest joc semàntic, però, va una mica més enllà i basteix alhora un entramat paròdic a través del qual Trabal planteja al lector una reflexió intel·ligent a l'entorn de les relacions entre l'encert de les eleccions que prenem i la insatisfacció del desig com a estat natural de l'ésser humà.

La novel·la comença tot just en el moment que Lluís Frederic Picàbia, el nostre protagonista, perd la promesa, Sílvia, segons sabem per la carta que aquesta li envia. Lluís Frederic, a partir d'aquest moment, se sent completament esfondrat i decideix deixar l'imperi industrial que l'ha ocupat i marxar de viatge. Uns dies després d'haver tornat, foll de melangia i atrapat per la imatge de Sílvia, Picàbia se n'adona que ha perdut una cigarrera d'or, l'únic record que conserva de la seua estimada. Aleshores, organitza una campanya de recerca que mobilitza mig món i que l'ocupa tres mesos. En trobar-la, gràcies a un avís de diari que li remet un agent d'anuncis desconegut, un sentiment estrany comença a formar-se dins seu, el qual desembocarà en un joc de perdre i trobar que primer afectarà els objectes més corrents (deu paraigües, tres màquines fotogràfiques, divuit bastons, dos monocles, una maleta...) però que després, convertit en un negoci a l'engròs, acabarà per fer víctimes els elements més dispers: una mecanògrafa, una casa al bell mig de la Cinquena Avinguda de Nova York, tres elefants a la ribera d'un riu o mil vuit-cents Fords a Honduras, al mig d'un autòdrom. El punt culminant de la novel·la arriba quan Picàbia planeja la major pèrdua de la història: cinc mil criatures orfes de raça asiàtica apareixen als afores de Tampico, Mèxic. Després d'allò, l'estructura empresarial s'esfondrà i Picàbia i els seus tres socis es traslladen a Estocolm on, després de fer desaparèixer primer les joies de la Corona sueca i, després, el Palau de la Presidència d'Estocolm, Picàbia es retrobarà amb Sílvia i els dos reviuran novament l'amor perdut. Tanmateix, aquest amor idíl·lic no durarà gaire: Picàbia perd Sílvia en pla ordit en contra seua (raó per la qual Lluís Frederic embogirà i, en trobar-la i no reconèixer-la, l'acabarà matant) i finalment decideix *perdre's*, és a dir, desaparèixer del món i evadir-se'n, de manera que, sense saber com, apareix a les portes d'un cinema argentí i entén que, ara sí, s'ha perdut definitivament.

El joc paròdic de *L'home que es va perdre* s'inicia amb la denominació triada per al personatge principal, Lluís Frederic Picàbia, el nom del qual la majoria dels estudiosos ha sabut relacionar amb el del prolífic artista francès Francis Picabia (1879-1953) (Arnaú 1987: 86-87; Balaguer 2001: 18; Pinell 1983: 4; Iribarren 2012). Ara bé, el que fins ara no havia determinat la crítica és que la transformació efectuada sobre la figura de l'artista francès, a la base del qual, en efecte, es troba la designació del nostre protagonista com a Lluís Frederic Picàbia, parteix no sols de la figura de l'autor francès sinó també d'un text anterior que pot

ajudar a explicar el sentit de *L'home que es va perdre*. Concretament, fem referència a una de les composicions del Picabia francès, *Jésus-Christ rastaquouère* (1920). L'obra, escrita sota el patronatge insurrecte del Dadisme, més que un llibre de poesia és, en realitat, una proclama que menysprea la santedat de l'art i, d'aquesta manera, també la santedat de l'artista com a redemptor des d'una perspectiva que rebutja la religió i la moral cristianes. Aquest és un plantejament que afecta també el títol, en atribuir a la figura de la divinitat l'adjectiu francès, despectiu en aquell moment, de *rastaquouère*, el qual és definit pel *Tresor de la langue française* (TLF) com l'«individu, habitualment d'origen sud-americà o mediterrani, que es vanagloria del luxe i del mal gust i que té uns mitjans de subsistència sospitosos» (Rey 2004; la traducció és nostra). És per això que, en un moment donat, el jo poètic s'adreça directament als artistes i els diu: «Messieurs les artistes, foutez-nous donc la paix, vous êtes une bande de curés qui veulent encore nous faire croire à Dieu» (Picabia 1920 : 46). Per una altra banda, hem de tenir en compte el contrast irònic que s'opera en atribuir a la figura de la divinitat amb l'adjectiu francès *rastaquouère* és definit pel *Tresor de la langue française* com l'«individu, habituellement d'origine Sud-américaine ou méditerranéenne, qui étale un luxe voyant et de mauvais goût et dont les moyens d'existence sont suspects» (Rey 2004).

Dins del capítol VI del susdit *Jésus-Christ rastaquouère*, hi ha la prosa «Oh! La douceur / de l'amour / qui commence... (Oh! La dolçor / de l'amor / que comença...», un text des d'on Picabia rebutja l'idil·li de les relacions amoroses i, per contra, determina que «L'amor no comença, sinó que s'acaba tan aviat com trobeu l'home / els ulls bonics, l'home el cervell del qual / reflecteix una mica el cel, estimada! En resum / la lluna, o la mitja lluna, / tant fa!» (Picabia 1920: 56; la traducció és nostra). L'escenari descrit per l'intel·lectual francès redueix l'experiència amorosa a un enfrontament infinit entre fidelitat i engany, la qual cosa provoca en el jo poètic una sensació frustrant que culmina en la següent conclusió:

Le plus grand plaisir est de tricher, tricher, tricher, toujours tricher. Trichez donc, mais ne le cachez pas! Trichez pour perdre, jamais pour gagner, car celui que gagne se perd lui-même (Picabia 1920: 57).

En el text de Picabia, davant la frustració constant que provoca la falta de novetat en l'experiència amorosa, l'opció de perdre i, més encara, la de perdre('s), és l'única eixida satisfactòria: «perdre, jamais pour gagner, car celui que gagne se perd lui-même». Guanyar, ací, és posseir un «valeur», una «nouveauté» que, amb el temps, portarà a la pèrdua d'un mateix. L'opció correcta, allò que cal perseguir per no caure en el parany de la moralitat i del tedi és superar l'ordre establert per les accions humanes i, doncs, «tricher [...] pour perdre». Si ens hi fixem, aquesta idea és també la que es desenvolupa al llarg de *L'home que es va perdre*, on l'acció de perdre (i trobar després) adquireix un caràcter viciós que, ho sabem, després es convertirà en l'«única salvació» del protagonista (Trabal 1983: 157). Tanmateix, el Picàbia treballà no aconseguí aquesta reducció amoral de l'experiència amorosa; ans al contrari, sabem pel mateix protagonista que «la necessito per poder viure. [...] Sílvia era la meua vida. [...] La duia dintre meu tothora i no hi havia un instant de cap dia que no deixés de tenir-la amb mi. [...] L'he considerada com una cosa immaterial, com el tot, com la meua raó de moure'm i de viure» (Trabal 1983: 16). Amb la pèrdua definitiva de Sílvia, motiu que desfà el seu interès pel joc pròpiament dit, el Picàbia de Trabal es veu abocat a perdre's com a única manera d'afrontar la frustració que imposa la insatisfacció del desig.

Més encara, aquesta projecció del personatge real de Francis Picabia en el protagonista de *L'home que es va perdre*, Lluís Frederic Picàbia, s'observa també si atenem algunes de les informacions biogràfiques del primer. Iribarren (2012: 221) n'apunta dues que ajudaran a entendre amb més claredat l'alt grau de connexió entre ambdós.

El primer dels elements comuns que Iribarren assenyala entre el Picàbia treballà i l'artista francès és la passió pels automòbils. En efecte, en la biografia de Francis Picabia escrita per W. A. Camfield, *Francis Picabia. His Art, Life and Times* (1979), la vídua del pintor, Olga Picabia, recorda que el seu marit va tenir set iots i cent vint-i-set cotxes (Camfield 1979: xvi). De la mateixa manera, en un moment determinat de la novel·la, sabem que Lluís Frederic, víctima de la desgràcia amorosa que l'ha enfonsat, «adquirí un formidable roadster Cadillac, al qual seguiren deu o dotze canvis amb altres marques» (Trabal 1983: 22).

L'altre apunt que hem de tenir en compte és que tant el Picàbia francès com el Picàbia treballà converteixen la seua vida en una carrera contra l'avorriment. En el cas del protagonista de *L'home que es va perdre*, ja hem vist que inicia el joc de perdre i trobar per fer front a un món «pesat i trist» (Trabal 1983: 27) i que, en iniciar-lo, ho fa amb celeritat: «El cinema era ple i li calgué asseure's entre un matrimoni, visiblement de fora, i una mainadera que tenia cura de tres criatures. Val a dir que aquesta incomoditat mortificà Lluís Frederic i aviat anà al gra» (Trabal 1983: 29). El joc, que poc a poc anirà prenent una «velocitat extraordinària» (Trabal 1983: 35), accentua el ritme del protagonista i, de retruc, també el de la novel·la. D'ací que, quan mor Carles Costa, el narrador ens informe que «era absurd que, justament en uns moments com aquells, Picàbia rebés la nova de la tragèdia ocorreguda al seu amic. Tenia entre mans una complicació d'afers l'ordre dels quals implicava una serenitat extraordinària», la qual cosa el fa pensar que «fóra insensat de creure que aquell accident, veritablement desgraciat, havia de canviar els curs de les coses que voltaven Lluís Frederic» (Trabal 1983: 103). Pel que fa al personatge real, Maria Lluïsa Borràs afirma que Picabia era

l'home del canvi constant, permanent, radical, que seria difícil de trobar cap altre nom que significués més que el seu el rebuig a instal·lar-se, a repetir-se. Qualsevol mitjà li va servir. No sols la pintura. El cinema [...], el ballet [...], la poesia [...], la novel·la [...] o el periodisme. Quan assoleix l'èxit, en comptes d'establir-s'hi, fa invariablement un gir de 180 graus. Aquells qui el seguïen, com és natural, no solen perdonar-li que els hagi dirigit cap al buit (Borràs 1985: 37).

Aquests fenòmens, juntament amb d'altres com el gust per la velocitat, el cosmopolitisme, les excentricitats, el desconcert entre la coexistència d'originals i de còpies d'obres d'art, els espais i escenaris que recorren la novel·la o la mateixa atracció pel cinema fan que Iribarren pugui veure «la criatura trabaliana» com «una rèplica molt fidel del pintor», a través d'una relació «intel·lectual» que exigeix del lector un coneixement dels «moviments artístics més de darrera hora» (Iribarren 2012: 222).

Però aquest joc paròdic que té com a nucli el nom del protagonista de *L'home que es va perdre* no acaba ací. Si el cognom del Picàbia treballà està directament relacionat amb el de l'artista francès Francis Picabia, el nom –Lluís Frederic– té a veure, com també s'encarrega de dibuixar Iribarren (2012: 268-272) amb una de les amistats de Cocteau, Blaise Cendrars, pseudònim de Frédéric Louis Sauser (1887-1961). Tant és així que és possible establir també una relació hipertextual entre *L'home que es va perdre* i *Le Plan de l'Aiguille*, la primera de les dues novel·les que conformen el cicle Dan Yack.

L'argument de la novel·la de Cendrars és el següent: Dan Yack, un multimilionari anglès, deixa la ciutat on viu, Sant Petersburg, arran d'un desengany amorós. Hedwiga, la seua estimada, li ha fet arribar una nota de comiat dins d'una cigarrera d'or i ha desaparegut amb un altre home. Compungit per la notícia, Dan Yack perd l'interès per la seua fortuna i marxa al Pol Sud. Després d'un seguit de tristes anècdotes, Yack es llançarà a la beguda. La visió d'un iceberg, pràcticament al final de la novel·la, s'interpreta com una revelació, de manera que el protagonista «eut immédiatement l'impression d'avoir vu chavirer sa propre vie» (Cendrars 1929: 252). Des d'aquest moment, Dan Yack només contempla una única via d'escapament: «se disperser, se disloquer, et, comme cet iceberg spongieux, s'anéantir soudainement par déliquescence. S'évanouir» (Cendrars 1929: 252). La veu narrativa intervé en aquest punt, a través d'una reflexió que pretén donar sentit a les accions de Dan Yack: «une simple impression de dépaysement a suffi pour vous faire trébucher, hésiter et vous pousser, plutôt par telle rue fréquentée que par tel chemin détourné, pour vous faire perdre» (Cendrars 1929: 254). Trobem, doncs, que la raó per la qual el protagonista decideix marxar de Sant Petersburg no és cap altre que *perdre's*, això és, «llançar-se cegament a una empresa absurda i esbojarrada» (Iribarren 2012: 271). Just el que ocorre en *L'home que es va perdre* quan Picàbia, desesperat pel desengany amorós a Sílvia, decideix marxar i endinsar-se en el joc absurd de perdre i trobar.

Encara més, en explicar la raó de fons de l'alcoholisme, el narrador de *Le Plan de l'Aiguille*, ho farà novament a través d'aquest mot que, en l'obra de Trabal, té un significat tan transcendent, el de «perdre»:

Dans tous les cas, il est trop tard, pour freiner. Le passé et l'avenir défilent à toute vitesse. On en a mal au cœur. Les jarrets sont coupés. Tout glisse. On n'a pas un seul point de repère. Tout est creux. Tout tourne. Tout déborde. On est ivre. [...] On est perdu. Tout est lourdeur. [...] Déjà on s'est senti opprimé, écrasé, sur ce banc, devant cette mer, devant ce verre, vide, vide, vide, et comment ? Pourquoi ? (Cendrars 1929: 257)

Les reflexions a l'entorn de la cerca d'identitat són ara també el nucli que centra el devenir de Dan Yack i que, val a dir-ho, ocupen al llarg del transcurs de la novel·la els pensaments del Picàbia de *L'home que es va perdre*. Estem al davant, doncs, d'una nova relació hipertextual que no només posa de manifest el sentit del nom del protagonista i, de retruc, l'argument a la base del qual es troba la novel·la de Trabal sinó que, com ha assegurat Iribarren, «es tracta de tot un reconeixement a la manera de novel·lar», una mena de «tribut –en cap cas un plagi– que [Trabal] paga a Cendrars, i per extensió al cercle Cocteau» (2012: 271).

Encara hi ha, però, un altre text que guarda una relació directa amb *L'home que es va perdre* de Trabal i que ja ha estat referenciat per Pinell (1979) i per Balaguer (2001). Efectivament, només dos anys abans de la publicació d'aquest pamflet picabià, Apollinaire publicava el seu famós compendi *Calligrammes* (1918), uns «poèmes de la paix et de la guerre» que, més enllà de la novetat que provoquen les conegudes disposicions textuais, presenten també una visió que vol trencar amb els límits imposats pel mateix llenguatge. Un exemple d'això que diem el tenim a «Toujours», inclòs dins la secció «Case d'Armons» i que reproduïm *in extenso*:

Toujours

Nous irons plus loin sans avancer jamais
 Et de planète en planète
 De nébuleuse en nébuleuse
 Le don Juan des mille et trois comètes
 Même sans bouger de la terre
 Cherche les forces neuves
 Et prend au sérieux les fantômes

Et tant d'univers s'oublie
 Quels sont les grands oublieurs
 Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle
 partie du monde
 Où est le Christophe Colomb à qui l'on devra l'oubli
 d'un continent

Perdre

Mais perdre vraiment
 Pour laisser place à la trouvaille

Perdre

La vie pour trouver la Victoire (Apollinaire 1918: 104)

Apollinaire també estableix la noció de «perdre» com un joc antitètic amb el contrari més directe, el de «trobar», el qual, en aquest cas, pren un caràcter més transcendent i es dirigeix cap a la «Victoire». El contrast, reforçat ací per l'antítesi entre el personatge literari de don Juan i l'històric de Colom, estableix una relació que vehicula llenguatge, identitat i coneixement del món. Com assenyala Timothy Mathews en parlar del conjunt de relacions que suscita el poema,

the dialectic of Apollinaire's work does not support the notion of a power to control history, and to abolish the difference between the sense of self and the response to images coming from the world. Indeed, 'Toujours' is not only constructed in expressions of power, novelty and virility. It also comes to terms with and inability to dissociate perception – the writer's reactions structured indefinitely in the past – from the images he has always 'seen', and from modes of expression that all manner of innovation seems to leave intact (Mathews 1990: 200-201).

El joc que s'estableix entre els diferents referents és el que permet entendre aquesta identitat només des d'una entitat merament lingüística –nous irons plus loin sans avancer jamais– que porta el jo poètic, novament, a l'única eixida possible: perdre('s) –ací, en un sentit literal, com a «perdre la vie»– per trobar sentit a la vida i, doncs, «trouver la Victoire».

És evident que Trabal estableix un joc paròdic amb aquests tres textos –el de *Jésus-Christ rastaquouère*, de Francis Picabia, *Le Plan de l'Aiguille* de Blaise Cendrars i el poema d'Apollinaire–, de manera que trasllada *de facto* a l'argument de *L'home que es va perdre* la proposta d'aquests intel·lectuals francesos com a punt de partida de la seua novel·la. El joc obsessiu de Picàbia per perdre i trobar desemboca, al capdavall, en una necessitat de perdre's o, com diu Lluís Frederic en un punt determinat de la novel·la, «perdre tot el que ens volta

fins a trobar-nos sols, és a dir, sol» (Trabal 1983: 127). Perdre's, doncs, per trobar-se sol, a través d'un joc faceciós –semblant a la trampa explícita que exigeix Picàbia– dut a l'extrem i que implica els objectes més inversemblants: collars, rellotges i cigarreres però també elefants, avions i habitatges.³

4. CONCLUSIONS

Armand Obiols, en la famosa entrevista que Just Cabot va publicar a *La Publicitat* amb Trabal i Oliver sobre *L'home que es va perdre*, tenia la sensació, en parlar del Picàbia treballat, que era al davant d'un personatge construït com a «pur objecte: ha estat construït sense consciència de si i sense la seva conseqüència, o sigui, la llibertat de realitzar-se» (Cabot 1929: 7). Aquesta manca de llibertat és la que, ho hem vist, subjuga el personatge a la inèrcia de perdre's per trobar-se. Es tracta, en definitiva, de subvertir aquest tòpic encetat pels avantguardistes francesos mitjançant, com hem vist, de l'ús d'elements banals que trenquen amb la concepció primera –l'hipotext genetià– de l'argument o del personatge i en proposen una nova versió –l'hipertext– el qual, d'alguna manera, hi remet. Al capdavant, ja ho diu Genette, la paròdia «consistait à appliquer, le plus littéralement possible, un texte noble singulier à une action (réelle) vulgaire fort différente de l'action d'origine, mais ayant cependant avec elle suffisamment d'analogie pour que l'application fût possible» (Genette 1982: 157). Trabal, a *L'home que es va perdre*, buida de contingut transcendent l'argument de l'obra i converteix la indagació psicològica del personatge en una *boutade* que només té com a «única salvació» el fet literal de «perdre's» (Trabal 1983: 157). Per això, malgrat que assoleix l'ideal de la seua vida, Picàbia és presentat com un heroi orgullós de convertir-se en un «parrac», en una «despulla humana» (Trabal 1983: 159). Picàbia ha vençut, això és, ha assolit «la pròpia victòria sobre si mateix, ideal de tota la seva vida» (Trabal 1983: 158); una victòria que és també la que proclamava Apollinaire (1918: 104), recordem-ho: «perdre vraiment [...] pour trouver la Victoire».

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arnau, C. (1987) «Francesc Trabal o l'eroticisme», *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. *Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona: Edicions 62, pp. 117-157.
- Balaguer, J. M. (ed.) (1995) «Armand Obiols “crítica” els companys de Sabadell», *Els Marges* 53, pp. 47-63.
- Balaguer, J. M. (1996) «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la» dins Casacuberta, M. i Gustà, M. (eds.), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 67-87.

³ Teresa Iribarren (2012) inclou una anàlisi detallada de les relacions ací hipertextuals entre *L'home que es va perdre* i la *Divina comèdia* de Dante, que escapa ara el nostre objecte d'estudi i a la qual remetem el lector interessat.

- Balaguer, J. M. (2001) «Francesc Trabal, narrador», dins Balaguer, J. M. & M. Campillo (eds.), *Centenari Francesc Trabal (1899-1999)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, pp. 13-23.
- Borràs, M. L. (1985) «Picabia, l'espanyol» dins Armero, G. (ed.), *Francis Picabia (1879-1953). Exposició antològica*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, pp. 37-47.
- Cabot, J. (1929) «L'home que es va perdre. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat», *La Publicitat*, 17.327, 20-X-1929, p. 7.
- Camfield, W. A. (1979) *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton: Princeton University Press.
- Cendrars, B. (1929) *Le plan de l'aiguille*, París, Au Sans Pareil.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París: Editions du Seuil.
- Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nova York / Londres, Methuen.
- Iribarren, T. (2012) *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Kristeva, J. (1969) *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
- Llopis i Alarcon, M. (2014) «La desautomatització del llenguatge com a mecanisme irònic a *L'home que es va perdre*, de Francesc Trabal», *Estudios hispánicos. Revista Internacional de Hispanismo Polaco XXII*, pp. 39-49.
- Picabia, F. (1920) *Jésus-Christ rastaquouère*. Versió digital disponible a http://fr.wikisource.org/wiki/Jésus-Christ_rastaquouère [Data de consulta: maig de 2015].
- Pinell, J. (1983) *Francesc Trabal i les seves novel·les*, Roma, Dipartimento di Studi Romanzi.
- Sangsue, D. (1994) *La parodie*, París, Hachette.
- Trabal, F. (1925) *L'any que ve*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Trabal, F. (1983 [1929]) *L'home que es va perdre*, Barcelona, Quaderns Crema.