

Ramon Vinyes i la renovació de la narrativa colombiana: El proteisme literari a *El llac d'Atitlán*

Imma Martí Esteve (Bochum)

Summary: This article analyses literary proteanism in Ramon Vinyes' narrative and particularly in his short story "El llac d'Atitlán". In this tale Ramon Vinyes turns into fiction his reflections about literary dynamism and the interconnection between literary systems. Literature facilitates knowledge transfer throughout epochs and cultures. Besides, the literary text is the result of various metamorphoses in which individuality and cultural hegemony play an outstanding role. "El llac d'Atitlán" fictionalises through the imagination of a Guatemalan poet the transfer of Renaissance philosophy in Latin America and its corruption under the influence of North American culture. Intertextuality and self-reference are the mechanisms to reshape knowledge. Literary proteanism becomes apparent through semantic and narratological transformation.

Keywords: proteanism, knowledge transfer, intertextuality, self-reference, literary system, imperialism, metamorphosis, Pico della Mirandola, tellurism, Grupo de Barranquilla ■

Received: 17-01-2020 · Accepted: 15-07-2020

■ 0 Introducció

Ha estat dit repetidament que el reconeixement públic del dramaturg, poeta, contista i crític literari Ramon Vinyes (Berga, 1882–1952) es deu al seu *alter ego* ficcional: el "*sabio catalán*" propietari d'una bigarrada llibreria. Així el va immortalitzar Gabriel García Márquez a *Cien años de soledad* (1967), però el vincle de l'escriptor català amb la literatura llatinoamericana no és purament imaginari. L'estreta relació de Ramon Vinyes amb Llatinoamèrica queda més que demostrada si resseguim la seva trajectòria literària a Colòmbia: no solament pel seu paper com a impulsor de la reconeguda revista d'avantguarda *Voces* (1917–1929) i de l'anomenat Grupo de Barranquilla, sinó també quan ens atensem a la seva obra contística. El grup de tertúlia literària es va començar a gestar després del retorn de Ramon Vinyes a Barranquilla com a exiliat polític. Ell és considerat l'*alma mater* del grup que integrava amb l'escriptor veterà José Félix Fuenmayor i els joves periodistes Alfonso Fuenmayor i Germán Vargas. Gabriel García Márquez



en formà part a partir de 1948. No és d'estranyar que el rescat de la narrativa breu de Ramon Vinyes als anys vuitanta el fes un expert en literatura llatinoamericana i estudis de l'obra de Gabriel García Márquez, Jacques Gilard. Ell fou el primer investigador universitari de Ramon Vinyes i l'encarregat d'editar-ne l'obra contística en dos volums: *A la boca dels núvols* (1982) i *Entre sables i bananes* (1985). La primera col·lecció –que recull el relat que analitzo, «*El llac d'Atitlán*» i onze més– és la reedició de l'obra publicada a Mèxic el 1946, que només va circular entre els intel·lectuals refugiats a Llatinoamèrica.¹ Pel que fa al segon volum, conté cinc textos inèdits dels anys quaranta, més dos relats que no pertanyen a aquest període i que havien estat publicats en revistes. Gilard va decidir incorporar-hi el text que marca el tret de sortida de la narrativa breu vinyesiana: «*Diari a salts*», publicat inicialment el 1933 a la revista barcelonina *Mirador*; i el relat que suposa el punt final de l'obra contística: «*Un caballo en la alcoba*», publicat el 1950 a la revista programàtica del grup de Barranquilla *CRÓNICA*.²

Així doncs, la producció narrativa de Ramon Vinyes es concentra entre 1942 i 1945, durant els primers anys de l'exili polític republicà a Colòmbia (1940–1950). Aquests relats són fruit de l'experimentació i de l'intens debat literari dins del Grupo de Barranquilla. Per això, cal emmarcar la contística vinyesiana dins del procés de renovació narrativa i de l'auge del conte com a gènere literari a partir dels anys 40 a Llatinoamèrica. A Colòmbia, la renovació es produí inicialment a escala local: fou encetada pels membres del grup de Barranquilla³ i va quallar amb la creació de la revista programàtica del grup, el setmanari *CRÓNICA*⁴ el 1950. La revista és el reflex de la vida literària autònoma que s'havia anat gestant al llarg de l'eix costenc. La innovació –procedent principalment a Argentina, Mèxic i Cuba– havia arribat a

- 1 A Catalunya, bloquejada pel Franquisme, més enllà del nucli familiar, pocs pogueren saber de l'existència del recull de contes. Aquest fet va portar que Gilard (1989: 235) considerés la primera edició un "llibre confidencial". Ell mateix s'encarregà de la segona edició del recull el 1984.
- 2 Es tracta de l'únic conte escrit en castellà i va dedicat a Gabriel García Márquez.
- 3 Des dels anys quaranta els membres del grup de Barranquilla tenien accés a les revistes d'avantguarda com l'argentina *Sur* i la mexicana *El Hijo Pródigo*, on es publicaven els contes més renovadors. Cf. Illán Bacca (2010).
- 4 Aquest fou un setmanari esportiu-literari, de tipus programàtic, amb què el grup es planteja promoure la renovació de la narrativa nacional a través d'una rigorosa política del conte. Tot i que la preocupació bàsica era la cerca de la universalitat a través del conte nacional, l'amplitud i l'actualitat cultural dels membres del grup quedava demostrada amb la presència de contes estrangers a través de la secció "el cuento extranjero", que reflectia les expectatives del comitè redactor de la revista. Cf. Vargas (2010) i Gilard (2010).

Barranquilla molt abans que als cercles literaris oficials de la capital colombiana. Precisament, una clara evidència de la connexió del grup de Barranquilla amb el procés de renovació narrativa llatinoamericana són els articles de Ramon Vinyes al diari *El Heraldo de Barranquilla* als anys quaranta. La publicació dels primers relats programàtics del grup coincideix amb la presentació del primer recull de contes de Ramon Vinyes *A la boca dels núvols* als Jocs Florals de la Llengua Catalana de Bogotà l'any 1944.⁵

Amb tot, el vincle de Ramon Vinyes amb la literatura llatinoamericana remunta al primer quart del segle XX, quan la poca acceptació que tenia la seva obra dramàtica a Barcelona el portà el 1913 a emigrar al Carib colombià, a “fer les Amèriques”.⁶ Un any després, des de Barranquilla, reprèn la relació amb la literatura: fundà amb Xavier Auqué Masdeu la llibreria “R. Viñas & Co.”. D’allí sorgiria el grup de tertúlia literària que posà en marxa el projecte editorial de la revista d’avantguarda *Voces*. L’empremta de Ramon Vinyes com a crític literari hi és present als editorials, a les notes i a les traduccions d’autors europeus que la revista donà entrada a Llatinoamèrica.⁷ En aquest sentit, el crític uruguaià Angel Rama (1987: 43) es refereix a *Voces* com “el projecte editorial de Ramon Vinyes”, i considera Barranquilla com a centre d’absorció dels corrents renovadors de la literatura i la cultura universal. Fou Ramon Vinyes precisament qui s’encarrega del número monogràfic de *Voces* dedicat a les avantguardes europees, traduint i comentant autors com Apollinaire, Reverdy, Dermée o Max Jacob.

Més enllà, la revista d’avantguarda *Voces* serví de pont cultural entre Europa i Amèrica i de mirall de les relacions literàries transatlàntiques del moment. Hi observem la reflexió de Ramon Vinyes sobre la relació sobre la universalitat del text literari, produïda des de la doble perspectiva europea i llatinoamericana de l’escriptor berguedà. Aquest pensament no només el trobem reflectit a *Voces*. També impregna l’obra de ficció, els contes en especial, que escriu des de l’exili colombià als anys quaranta, dins del context de renovació narrativa que es viu a Llatinoamèrica i que entra a Colòmbia a través de Barranquilla.

5 Ens referim als dos contes de José Félix Fuenmayor “Ultimo canto de Juan” i “Tauturgia de un cochecito” publicats a *El Heraldo* de Barranquilla el 23/12/1944 i el 3/3/1945 respectivament. Cf. Martí Esteve (2016).

6 Per a una anàlisi minuciosa sobre la faceta de dramaturg de Ramon Vinyes cf. Lladó (2004).

7 Es tracta d’autors catalans com Ors, López-Picó, Carner, Maseras i Riba entre d’altres, però també autors d’altres literatures europees com G.K. Kesterson o Gide.

El relat «El llac d'Atitlán»⁸ és l'exemple paradigmàtic de com Ramon Vinyes trasllada a la ficció les seves reflexions sobre el dinamisme de la literatura i la interconnexió entre sistemes literaris. En el present treball analitzo com l'autor transforma en ficció el procés de transvasament de coneixement entre èpoques i cultures. El text literari és tant el mitjà com el producte d'aquesta transformació, que el temps i les modes impulsen, i on el paper de l'artista és clau. *Atitlán* ficcionalitza el transplantament de la literatura europea renaixentista en context americà per mitjà de la imaginació d'un poeta guatemalenc. Aquest procés de transvasament es veu, a més a més, influenciat pels efectes de l'hegemonia cultural nord-americana.

L'argument d'*Atitlán* pot sintetitzar-se així: en un bar al costat del riu Magdalena (Colòmbia) el narrador beu cervesa amb el protagonista de la història, el poeta guatemalenc Zabolón Meléndez, que li confessa haver assassinat Pico della Mirandola al llac d'Atitlán (Guatemala). Tot i que al narrador aquesta confessió estrafolària no li suscita el més mínim interès, el bard s'apodera del discurs/diàleg i es converteix en el centre de la diegesi, aclaparant també la mirada crítica del narrador. L'anècdota narrada pel bard Zabolón arrenca de la presència misteriosa al poble de Sololá d'Atitlán de dos homes que pretendrien dissimular la seva procedència itàlica. Zabolón els espia i, arran d'una disputa entre els dos motivada aparentment per unes disquisicions filosòfiques «mosaicoplatooniques», els acaba identificant amb Giovanni Pico della Mirandola i Hieronimus Beniveni. Després de la sensacional descoberta, Zabolón justifica el retorn extraordinari de Pico della Mirandola a prop del llac d'Atitlán al segle XX, durant la Segona Guerra Mundial. Amb un seguit de cites i referències biogràfiques, Zabolón li recorda al seu interlocutor que Pico ja havia predit el seu retorn al món dels vius. Tanmateix, les formes nord-americanyitzades amb què el Pico ressuscitat s'expressa li provoquen prou desconfiança perquè el bard iniciï una nova investigació i esbrini els motius de l'aparició. Arran de les seves indagacions, el bard acaba deduint que el Pico ressuscitat és ara un petrolier americà, i que el motiu de la reaparició és la cerca de petroli a l'Atitlán. Pensa que el llac corre perill, tot recordant la mala fi del llac de Maracaibo a Venèçuela, a causa de l'explotació petrolera. Com a poeta, Zabolón es considera amb el deure moral de protegir el llac i decideix assassinar el Pico actualitzat. Després que Zabolón finalment li descriu l'assassinat, el narrador reprèn la narració i es distancia de les fantasies del bard per formular-ne una denúncia pública.

8 A partir d'ara m'hi referiré amb el nom abreujat *Atitlán*.

El tema de la transformació es manifesta en els canvis produïts dins del text. Aquests canvis estan associats a la figura mitològica de Proteu, encarnació de la contingència i la mutabilitat en un món caracteritzat per la continuïtat i la similitud. A *Atitlán*, la presència de Proteu és estructural. El conte arrenca de la trobada casual de dos narradors: per una banda, tenim el narrador català (narrador homodiegètic) i, per l'altra, el bard Zabulón Meléndez (narrador autodiegètic del nivell intradiegètic), en un bar al costat del Riu Magdalena (Colòmbia), allunyada del lloc del crim (Atitlán / Guatemala, nivell intradiegètic). La diegesi reproduïx diferents salts temporals: del present de l'encontre entre els dos narradors al passat de la història contada pel bard, que de retruc es refereix al passat de la Història, concretament a l'època del Renaixement. El relat es desenvolupa a partir de múltiples transformacions tant a nivell narratològic (canvis de veu narrativa i traspessos de nivell diegètic), com també a nivell argumental mitjançant les transformacions físiques, anímiques o discursives dels personatges. Així doncs, en aquest treball utilitzo el terme «proteisme» en termes literaris, per referir-me tant a la transformació del sistema literari com al fenomen de la transformació dins del mateix text. Exposo com aquest opera tant a nivell intertextual com a nivell autoreflexiu.

■ 1 El proteisme literari a nivell intertextual

La narrativa de ficció de Ramon Vinyes és la reformulació d'un cúmul d'experiències i d'estructures literàries anteriors, que trobem referenciades tant en els textos periodístics –en forma de crítica o comentari literari–, com a les llibretes privades i als seus diaris personals. El fenomen de la intertextualitat és clau per entendre l'obra contística de Ramon Vinyes i, precisament, el relat *Atitlán* ficcionalitza la recepció i la codificació de la tradició literària del Renaixement per part de dos narradors. El principal referent intertextual d'*Atitlán* és el manifest humanista del comte Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494): l'*Oratio de hominis dignitate* (1486), que té el proteisme com a tema.

L'*Oratio de hominis dignitate*⁹ fou concebuda com a discurs de presentació de nou-centes tesis que pretenien ser un compendi de tot el coneixement universal acumulat fins al moment, les *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae*. Pico tenia previst discutir-les en una reunió de savis que havia

9 A partir d'ara m'hi referiré amb el nom abreujat *Oratio*.

programat a Roma el 1487.¹⁰ El debat havia de portar a la síntesi entre els diversos corrents de pensament amb l'objectiu d'assolir una única veritat que no deixés fora cap manifestació de coneixement: des dels oracles caldeus fins a l'escolàstica i la doctrina cristiana, passant per la filosofia de Plató i Aristòtil. Pel que fa a l'*Oratio*, Giovanni Pico hi reivindicava la dignitat de l'ésser humà a partir de la capacitat que li va atorgar Déu d'escollir allò que vol ser i de convertir-se en allò que cultiva. Per això, el text és considerat un manifest humanista, paradigma dels ideals antropocèntrics del primer humanisme. El plantejament antropocèntric de l'*Oratio* es fonamenta en la llibertat que Déu atorgà a l'ésser humà des d'Adam per formar-se a si mateix, seguint el lliure albir.

A l'*Oratio* Pico parteix de textos anteriors per justificar la seva visió innovadora sobre la dignitat de l'individu i la seva naturalesa metamòrfica. La imatge que es projecta de la creació s'alimenta de la filosofia platònica i de fonts bíbliques.¹¹ Pico es refereix al tractament que ha tingut la metamorfosi en la literatura clàssica (*Odissea* d'Homer, *Geòrgiques* de Virgili i *Metamorfosis* d'Ovidi), al *Gènesi* i a l'*Alcorà* i recorre al personatge mitològic de Proteu per expressar admiració cap a la natura camaleònica de l'individu. D'acord amb el filòsof, la dignitat de l'home es basa en aconseguir la perfecció per mèrit propi, mitjançant el coneixement de la filosofia natural, dialèctica i moral. La capacitat intel·lectual de l'ésser per aglutinar i transportar el coneixement de l'antiguitat el converteix en interstici entre el món etern i el temporal. Ara bé, el potencial creador de l'individu no es materialitza pas en la "repetició" del coneixement dels savis de l'antiguitat, sinó en la innovació partint de les fonts primàries: "De què serviria traçar també les opinions dels altres, tants com eren, si, accedint de franc al convit dels savis, res no aportéssim que fos nostre, produït i elaborat pel nostre enginy?" (Pico de la Mirandola, 2008 [1486]: 78) La innovació del text de Pico és resultat, doncs, d'una nova recodificació de lectures anteriors. Aquí

10 Les tesis foren publicades per Pico el 1486 i trameses a les universitats europees. Després de ser examinades per una comissió de canonistes i teòlegs per ordre del papa Innocenci VIII el 1487, es condemnaren tretze tesis i es prohibí la discussió entre savis. Tot i que el motiu adduït fou el fet que algunes de les tesis parlessin de màgia, el que de debò molestà a l'Església és que s'hi proposés la unitat de tot el coneixement i la proposta d'arribar a una pau filosòfica que garantia la consecució d'un coneixement absolut. Cf. Pico della Mirandola (2008 [1486]: 22–23).

11 A l'*Oratio* Pico fa referència a diverses obres de Plató com *Timeu*, *Fedó*, *Fedre*, *Alcibiades*, *Càrmides* o les *Cartes*; també es refereix a Moisès i utilitza diverses fonts bíbliques, que inclou diferents gèneres com el narratiu (*Gènesi*, *Llibre de Job*), el profètic (*Isaïes*), el sapiencial (*Salms*), l'evangèlic (*Mateu*) o l'epistolari (*Primera Carta als Corintís*).

es troba també el gran mèrit i l'originalitat de Pico: l'èmfasi que posa en la innovació a partir del coneixement de les fonts clàssiques. Aquest pensament de Giovanni Pico della Mirandola, codificat a l'*Oratio*, és clau a l'hora de llegir el relat de Ramon Vinyes.

■ 1.1 Estratègies de codificació intertextual: l'al·lusió i la cita

La nostra lectura del text *Atitlán* en connexió amb el text de l'*Oratio* parteix de la teoria de Genette sobre la intertextualitat. Genette defineix la intertextualitat com una relació de copresència entre dos o més textos que es concreta en “la presència efectiva d'un text en un altre” (Genette, 1989 [1962]: 10–11). Al relat *Atitlán* s'hi observen dues de les estratègies de codificació intertextual genettianes: la *cita* i l'*al·lusió*. El tret diferenciador d'aquestes dues formes de codificació és el grau de literalitat, de canonicitat i d'explicitesa (o nivell de semblança entre la referència intertextual i el text font). Així doncs, la *cita* s'entén com a formulació explícita i canònica de la font, mentre que l'*al·lusió* es descriu com a referència menys literal i explícita del text origen. Tant la cita com l'al·lusió demostren un alt grau de semblança amb el text de referència. Són una reproducció fidel de les idees del text origen i en cap cas en qüestionen o n'amplien el punt de vista. Ramon Vinyes utilitza aquestes dues formes no solament per ressaltar el caràcter erudit dels dos narradors i la seva capacitat de transportar el coneixement des del passat, sinó també per descobrir-nos el component ‘innovador’ de les estratègies retòriques que utilitza el científic i la seva idoneïtat a l'hora de compondre una nova faulta.

Al relat *Atitlán* la relació intertextual amb l'obra de Pico della Mirandola es materialitza en la figuració que el narrador autodiegètic, Zabulón Meléndez, fa del personatge històric del Renaixement. Aquest narrador codifica, en forma de relat extraordinari, el coneixement de Giovanni Pico. Fa referència directa als principals textos del filòsof a través de la cita i l'al·lusió. Començant per l'*al·lusió*, Zabulón es remet a les *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae* que ell anomena “les nou-centes proposicions *De omni re scibil?*” (87), i deixa constància que coneix també *Heptaplus* o *Discurs sobre els set dies de la Creació* (82). Les al·lusions a l'obra de Pico no són tan sols la confirmació de l'erudició del poeta Zabulón, també són un recurs literari per donar credibilitat a la història extraordinària que narra. Vet aquí que per justificar el retorn de Pico della Mirandola al món dels vius, Zabulón faci al·lusió a la imatge del filòsof del Renaixement com a “home de ciència oculta”. El tractament d'alquimista suposa la mateixa percepció de

l'Església que el condemnà. El poeta guatemalenc s'hi refereix amb un apunt biogràfic: “en una de les seves proposicions, declarades herètiques pel papa Inocenci VIII, va notificar als humans que retornaria. I ha retornat. L'hem tingut a Sololá, prop del llac d'Atitlán” (86). Aquí el bard fa al·lusió a les conseqüències que tingueren les *Conclusiones* per al savi florentí: de les nou-centes tesis que les integraven i que havien de ser discutides, tretze foren considerades herètiques. Per les tesis que parlaven de màgia, el Papa va condemnar Pico per heretgia i l'excomunicà. En la reformulació de Zabolón observem, doncs, la composició d'un relat de ficció a partir d'un passatge de la història europea, al que fa al·lusió.

A banda de les al·lusions biogràfiques i bibliogràfiques, el bard Zabolón utilitza la *cita* per construir el seu relat. L'ús diferenciat que fa d'aquest instrument discursiu ens permet establir tres graus d'autenticitat, que van de la còpia exacta del text original a la invenció. Així doncs, es poden distingir tres tipus de cita: la cita autèntica –còpia del text original en llatí–, la cita literal –que resulta de la transcripció o traducció del text original– i la cita inventada. El primer tipus, la cita llatina, s'utilitza com a argument d'autoritat per qüestionar l'autenticitat del nou Pico della Mirandola: “Segons Pico della Mirandola vell –explica el poeta– l'home és *nodus et vinculum mundi* ¿Seria, també, l'home *nodus et vinculum mundi*, per al Pico della Mirandola actual? És el que caldria esbrinar.” (87). El fet que Zabolón citi directament del llatí pot entendre's com una garantia de l'autenticitat de les fonts. Més enllà, en aquest fragment Vinyes assenyala quin ha estat el protagonisme de la cita en el procés de transvasament de coneixement, com a mecanisme d'encapsulament d'altres cites que ens connecten al saber de temps immemorials. Vet aquí que la cita en llatí sigui a la vegada la cita d'una cita dins de l'*Oratio*. Es tracta de la referència textual de Giovanni Pico della Mirandola a un Salm de la *Bíblia* en què parla David referint-se explícitament a unes fonts perses anteriors (Pico de la Mirandola, 2008 [1486]: 49).

En segon lloc, en el cas de la cita llatina traduïda, l'autenticitat de la cita depèn del nivell de llibertat que s'hagi pres el traductor a l'hora d'interpretar la font original. A la vegada, la interpretació de la cita també es pot veure afectada pel nou context de recepció en què s'insereix. Al relat *Atitlán* el narrador Zabolón ressitua la cita en un nou context, fet que li atorga un nou sentit. Vet aquí la cita: “L'altre Pico della Mirandola ens havia llegat uns mots cabalístics que em sé de memòria i que us transcriuré: «El sol és el foc del cel. En el món supercelest brilla el foc de la intel·ligència seràfica»” (88). Zabolón interpreta de forma literal les paraules de l'*Oratio*, tot i

que en el text original es parla de foc i de la *scala dei* en sentit simbòlic. Segons Pico, l'ascensió de l'espai terrenal a l'espai de la divinitat es produïa per mitjà d' "una al·legoria segons la qual hi ha una escala que s'allarga del més profund de la terra fins a les parts més elevades del cel, dividida per una renglera d'esglaons, en l'extrem superior de la qual s'asseu el Senyor" (Pico de la Mirandola, 2008 [1486]: 58). Amb tot, Zabolón transforma el sentit simbòlic en literal; desvia la cita del seu significat inicial:

Pico della Mirandola, l'home de les cent ciències, l'humanista diàfan, el filòsof, el poeta, si així ho volem va passar al caos d'Arimany i a les negres de Thifon, els seus dos mals àngels. La caiguda l'havia de portar a un lloc únic.[...] Lluny de Moisès i de Plató, convertits en ianquis, la caiguda els havia de portar a la Shell i a la Standard Oil, les grans companyies petrolieres. (89)

A partir de la interpretació literal, arriba a la conclusió que el retorn del filòsof a la vida és resultat del deteriorament moral: la seva americanització. Segons Zabolón, la davallada de Pico al món terrenal ve donada per l'atracció cap a un altre foc, vivificador en el sentit material: el petroli. Així doncs, el mecanisme retòric de la cita es converteix en font d'innovació i canal creatiu, en tant que serveix per construir una faula sobre el retorn del filòsof del Renaixement a Guatemala.

El tercer tipus de "prova" textual que Zabolón utilitza en el seu relat ens descobreix el grau d'innovació més alt. Es tracta de la cita inventada amb què el bard construeix la seva fabulació. En aquest tercer tipus, se'ns desvetlla la natura artificiosa de la cita. L'exemple el trobem en l'escena on Zabolón s'inventa un diàleg entre Giovanni Pico i Hieronimus Beniveni per disfressar el seu propi monòleg i atorgar-se un paper participatiu en el debat filosòfic entre els dos italians. El bard retransmet com els dos estrangers mantenen una disputa: "Figureu-vos el meu astorament en sentir que les discrepàncies proveïen de la respectiva opinió que cadascun d'ells tenia sobre Plató i Moisès" (84). Zabolón s'inventa l'aportació de Giovanni Pico en el debat:

Puc retreure un cap de diàleg dels dos italians: «Moisès sembla simple i popular, ni filòsof ni teòleg, perquè entre els savis antics era regla general no parlar massa de les coses divines.» Assenteixo. Jo, Zabolón Meléndez assenteixo! «Moisès ens dona el sentit esotèric de moltes insinuacions de Plató i Homer.» Assenteixo també! (84)

El contingut de la falsa cita es basa en la connexió mosaicoplàtonica que Giovanni Pico autèntic estableix a l'*Oratio*. En l'intent de cercar el saber universal aglutinant el saber vertader de diverses fonts, Pico justifi-

cava la seva interpretació amb la lectura del *Gènesi* i del *Timeu* com a arguments d'autoritat. Pel que fa a l'aportació de Zabulón, la cita ha passat de ser una estratègia dialèctica per convertir-se en pur artífici. Aquesta és la prova definitiva que la filosofia –la ciència del passat– no solament pot esdevenir font i expressió de nou coneixement científic –com defensava Pico–, sinó que també pot transformar-se en ficció per imitació del discurs científic.

■ 1.2 La paròdia

A banda de l'al·lusió i de la cita, al relat *Atilán* observem una tercera estratègia de recodificació intertextual, gens literal i molt menys explícita: *la paròdia*. Genette la considera manifestació d'un altre tipus de relació textual: la hipertextualitat, que defineix com “la relació que uneix un text B (hipertext) a un text anterior A (hipotext) en què s'insereix d'una manera que no és la de comentari” (Genette, 1989 [1962]: 15). El resultat és un text derivat d'un altre preexistent, que pot ser de tipus descriptiu (en el cas d'un text crític) o una transformació que es pot materialitzar en tres tipus de gèneres “oficialment hipertextuals”: la paròdia, el travestiment i el pastitx (*op. cit.*: 195). El criteri diferenciador entre aquests tres gèneres és el grau de deformació infringit a l'hipotext. En el cas de la paròdia, estariem parlant d'una transformació semàntica que evoca més o menys l'hipotext amb una intenció no satírica. És a dir, es tracta d'un exercici de transformació que no pretén un efecte degradant, i que posa de manifest “el règim lúdic del hipertext” (*op. cit.*: 40).

El relat *Atilán* es pot llegir com una paròdia en termes genettians. A diferència de les anteriors estratègies de codificació intertextual emprades pels dos narradors, la reformulació paròdica de l'*Oratio* implica la distància crítica i la intenció lúdica de l'autor, que no té un efecte perjudicial per al text de referència. Ans al contrari, el tractament paròdic que Ramon Vinyes realitza del text de Pico della Mirandola s'ha d'entendre com una *paròdia in honore* –seguint la tradició clàssica del Renaixement–. Homenatge i evidència la universalitat del saber que s'hi expressa: la capacitat creativa de l'individu d'innovar a partir del coneixement anterior.

Mitjançant el recurs de la paròdia, Ramon Vinyes recodifica un dels principals temes de l'*Oratio*: el potencial creatiu de l'individu, que simbolitza la natura camaleònica de Proteu. Segons Pico, no n'hi ha prou en haver llegit, i repetir les fonts dins el propi discurs (Pico de la Mirandola, 2008 [1486]: 78–79). La creació de coneixement rau en la capacitat de l'in-

dividit per interpretar el coneixement antic acumulat i produir nous significats. Mentre en el text de l'*Oratio* el potencial creatiu de l'individu resultava en una nova filosofia, en un nou saber científic, en el relat de Ramon Vinyes la innovació es materialitza a través de la paròdia, que reconverteix el coneixement filosòfic en ficció. A través del text literari se'ns fa evident el vincle entre dues formes d'aplicació del coneixement i la creativitat: la ciència i la literatura.

A *Atitlán* la innovació és resultat de la imaginació dels dos narradors, que teixeixen el seu relat a partir de la combinació de dos tipus de saber: el literari i el filosòfic. En l'apartat anterior hem vist com el bard Zabulón fa un ús "innovador" de la filosofia de Pico, en la construcció del seu relat de ficció: utilitza la cita i fa l'al·lusió a uns fets de veracitat històrica per fer creïble un fet extraordinari, copia i imita les paraules de Pico per crear una nova faula. En el cas del narrador, la combinació de ciència i literatura queda palesa quan usa la cosmovisió humanista (teoria científica de l'època renaixentista) per descriure la situació narrativa del bard: "Sembla que, tot d'una, el poeta deixi de creure que la terra dona voltes entorn del sol i que estigui convençut que el sol el volta i el torna a voltar a ell." (82) En aquest passatge, el narrador fa al·lusió a l'antropocentrisme humanista per advertir-nos d'un transvasament de nivell diegètic: il·lustrar la metamorfosi del poeta Zabulón en narrador autodiegètic. És així com explica un fenomen narratològic per mitjà d'una imatge científica.

■ 2 El proteisme literari a nivell autoreflexiu

El relat *Atitlán* és un exemple paradigmàtic de com el text literari pot esdevenir objecte polimòrfic, canal i motor de la innovació. Concretament, el proteisme es manifesta a través del text literari mitjançant els canvis de significat de les paraules i també els processos de transformació narratològica com són les metamorfosis dels narradors i del paisatge, com veurem seguidament.

■ 2.1 El proteisme del llenguatge

L'intercanvi cultural, el progrés científic i la transferència entre sistemes literaris són algunes de les causes extratextuals del canvi semàntic de les paraules sobre el qual Vinyes ens vol fer reflexionar. A *Atitlán* la transformació semàntica es materialitza a través dels fenòmens de la *transnominació*, la *transliteració* i la *traducció*, que tant de manera espontània com deliberada es

filtren en la codificació dels dos discursos narratius, el del poeta Zabolón i el del narrador.

La *transnominació* o metonímia és un tipus de transformació semàntica en què una idea és designada amb el nom d'una altra a partir de la relació semàntica que s'estableix entre les dues idees. Aquest és el procediment que utilitza el narrador Zabolón per definir la paraula «ianqui» i associar-la a Pico della Mirandola. L'associació semàntica resulta de la lectura ideològica del gentilici, que també té una connotació despectiva. Aquesta és la definició de Zabolón: “Ianqui vol dir comerciant, home de grans empreses i de pocs escrúpols, pragmatista que ho judica tot pels resultats que dona.” (89) Als ulls de Zabolón, “Els nous Beniveni i Pico della Mirandola eren ianquis d'adopció, el que vol dir que no ho eren, però que ho eren.” (89) La relació que Zabolón estableix entre Pico della Mirandola i la paraula «ianqui» es recolza en el fet que el savi del Renaixement hagi adoptat el llenguatge i la filosofia de vida nord-americans. En el discurs de Zabolón, la transnominació esdevé un instrument ideològic antiimperialista per legitimar l'actuació violenta del bard. Zabolón justifica el deure de defensar l'entorn natural i protegir-lo del nou Pico americanitzat perquè “no podia avenir-se a veure'l profanat per petrolers, com els poetes de Veneçuela s'avingueren a veure profanat el seu llac de Maracaibo” (90).

En el cas del narrador, la transformació semàntica és resultat d'un doble procés de transvasament entre sistemes lingüístics: *la transliteració i la traducció*. La transliteració designa el traspàs d'una paraula a una altra llengua o a una altra època respectant la paraula original. És a dir, mostra la forma exacta en què una paraula es representa en la llengua original mitjançant els sons o caràcters de la llengua de destinació. Per la seva banda, la traducció es pot fer paraula per paraula (traducció literal) o transmetent el sentit de l'original amb les paraules pròpies de què disposa la llengua final (traducció lliure o literària). A *Atitlán*, la cita literal del diàleg que manté Zabolón amb els amos de l'hotel per determinar l'origen dels dos estrangers obliga el narrador a la traducció literal:

«Si us interessa consultar el nostre registre, podeu fer-ho, i veureu el que ens han declarat. Són de Portland, a l'Oregon.» «Cogombres farcits!», vaig contestar-los. (¿Cogombres farcits equival al nostre romanços, en aquesta hora?) (88)

La traducció literal del col·loquialisme castellà «*pepinos rellenos*» al català condueix a la catalanització del terme en un primer moment: «cogombres farcits». El narrador considera la traducció literal de la paraula castellana

insatisfactòria i la corregeix amb la traducció lliure «romanços». Aquesta solució ve introduïda per un comentari autoreflexiu del narrador entre parèntesi: “¿*Cogombres farcits* equival al nostre *romanços*, en aquesta hora?”, perquè la traducció lliure del terme castellà comporta altres connotacions en català: es tracta d’una paraula polisèmica que serveix tant per expressar incredulitat com per designar un gènere literari.

Més enllà de l’efecte humorístic, la reflexió del narrador sobre la idoneïtat de la traducció literària de «*pepinos relleno*» posa en evidència l’efecte del temps sobre la semàntica de les paraules i, de retruc, sobre els gèneres literaris. La paraula «romanç» resulta de la transliteració d’una paraula d’origens medievals. Té els seus orígens en la tradició de la poesia oral de l’edat mitjana, que es va popularitzar amb la impremta sobretot al segle XVIII. Des d’aleshores fou coneguda com a “literatura de canya i cordill” o “romanços de cec”.¹² L’exclamació col·loquial del català “Romanços!”, que s’usa per expressar incredulitat, retorna el narrador al sentit primigeni, literari, de la paraula. Aquest gènere derivat del «romanç» medieval podia tractar de fets extraordinaris, contes tradicionals i també resumir obres literàries conegudes en un format més assequible per a les classes populars. Acostumava a tenir un to satíric o humorístic. En el relat de Vinyes, l’associació que estableix el narrador català amb el romanç induïx a la reflexió sobre el sistema literari i el vincula amb el gènere del conte. El comentari autoreflexiu del narrador entorn a la traducció del col·loquialisme castellà porta a associar el relat sorprenent del bard amb l’accepció que el terme «romanç» té en la història de la literatura, on designa un gènere popular que està emparentat amb el gènere del conte. Així doncs, aquesta tercera forma de transformació semàntica induïx a la reflexió sobre l’evolució del gènere del conte popular des del romanç fins al conte contemporani. Aquesta reflexió té el seu correlat extratextual: en el moment que Ramon Vinyes redactava els seus contes dins del grup de Barranquilla s’estava debatent sobre la necessitat de modernitzar la narrativa colombiana.

12 Els romanços de canya o cordill van esdevenir un mitjà de comunicació de masses per la seva àmplia difusió. El nom deriva del fet que estaven penjats d’un cordill i agafats per un tros de canya perquè no se’ls emportés el vent. El format era d’un full plegat en quatre o també en un llibret de diverses pàgines, escrits en vers o en prosa, que tractaven temes variats. Els venien cecs i rodamóns, que a banda de ser transmissors entre l’editor i el públic també podien ser els autors. Els venedors els recitaven com a reclam i el públic els comprava per llegir-los o repetir-los en trobades d’amics o familiars. Cf. Caro Baroja (1980: 31).

Més enllà d'aquestes tres causes extratextuals de canvi semàntic —la *transnominació*, la *transliteració* i la *traducció*—, Ramon Vinyes altera el significat de les paraules per mitjà d'un altre recurs, de caire textual i literari, que depèn de la capacitat creativa i interpretativa de l'individu. Aquest quart tipus de transformació semàntica es produeix mitjançant el recurs de la *ironia*, que precisa de la complicitat del narratori. La ironia s'entén com una inversió de significat, produïda tant a nivell semàntic (antífrasi) com pragmàtic.¹³ A nivell semàntic, la ironia com a antífrasi sorgeix de l'oposició entre el que es diu i el que de veritat es vol fer entendre. A *Atilán* aquest fenomen és observable en els epítets “erudit”, “bard” o “poeta il·lustre” i també en l'ús del superlatiu “poetiquíssim guatemalenc”, que el narrador fa servir per referir-se a Zabolón Meléndez. A nivell pragmàtic, la ironia resulta d'un acte avaluador o comentari per desqualificar i burlar-se d'algú, però que acaba essent aplicat sobre un mateix. El qüestionament latent del discurs de Zabolón per part del narrador és la base d'aquest tipus d'ironia. El narrador ens descobreix que el mateix discurs del bard és apte per ridiculitzar-lo. Ho veiem quan Zabolón pretén atacar el narrador amb aquesta generalització:

—Abunden els qui pretenen ser cultes i no passen d'un ardat de baboies!

Li dono la raó

—No estranyo que m'esguardeu amb aquesta expressió de caràtula de tragèdia i que somrigueu contínuament [...]. (86)

Encara que Zabolón estigui adreçant la indirecta al narrador per ridiculitzar-lo, el narrador aprofita la generalització com a contraofensiva, per fer sàtira del bard Zabolón amb la complicitat del narratori.

■ 2.2 La metamorfosi en els narradors

El procediment literari de la metamorfosi és determinant a l'hora de representar la capacitat retòrica i literària dels dos narradors: el poeta (nivell intradiegètic) i el narrador. Tots dos en fan un ús diferenciat depenent de si l'objecte de la transformació és un mateix o l'altre. Així doncs, el gest de sorpresa del narrador davant la nova del bard és interpretat pel bard com una deformació: “No m'estranya que m'esguardeu amb aquesta expressió de caràtula de tragèdia i que somrigueu contínuament, mostrant les dents com un vedell quan s'abeura en un rec” (86). Amb la comparació, el bard

13 Cf. Hutcheon (1981: 176–177).

animalitza el narrador per desqualificar-lo i reprovar la seva actitud crítica. En canvi, com a mecanisme d'autorepresentació, la metamorfosi té una funció profitosa per al bard:

En arribar a la piragua, vaig fer un capbussó de caiman i vaig fer-la sotsobrar, empentant-la per dessota. El filòsof de l'*Heptaplus* va caure al l'aigua i llançà un crit. Vaig agafar-lo pels cabells i el vaig entretenir al fons, empenyent-lo després vers uns niells dentats del llac, que gairebé no sortien a la superfície. No el vaig abandonar fins que el vaig creure ofegat del tot. (91)

En la narració de l'assassinat, Zabolón s'identifica amb la figura del caiman, un depredador màxim i tòtem de poder. A nivell discursiu, la identificació reforça el comportament de Zabolón, primer com a observador furtiu i després com a assassí.

El procediment de la metamorfosi és un mecanisme autoreflexiu per partida doble. En primer lloc, la metamorfosi del bard en home-caiman és una al·lusió a l'imaginari colombià, en referència a la llegenda costenca de l'home transformat en caiman, que una cançó del cantautor barranquiller José María Peñaranda va popularitzar l'any 1941. En segon lloc, la història de la metamorfosi de l'home-caiman és una referència a la crítica literària de Ramon Vinyes. En fa al·lusió a la nota literària "El hombre-caimán", publicada a *El Heraldo de Barranquilla* el 18-VIII-1940. Precisament en aquesta nota Vinyes valorava el procediment literari de la metamorfosi: "La maravilla del hombre-caimán deriva su éxito de la proximidad a nosotros de lo extraordinario. Si se cuenta lo mismo como cuento, firmado por un autor inglés o colombiano, es posible que alguien se hubiera divertido".¹⁴ Vinyes també hi reflexionava en els seus quaderns privats, on defineix el seu projecte contístic i comenta la fructífera relació de barrejar l'extraordinari amb la realitat en literatura:

Cal aprofitar-ho per a uns contes d'exili, en català, per si algun dia es poden publicar a Catalunya. Quan la fantasia es barreja amb la realitat adquireix un vigor extraordinari. La meravella de l'home-caiman deriva el seu èxit de la proximitat a nosaltres del que és extraordinari.

Atitlán és l'exemple paradigmàtic de com aquesta idea es materialitza en forma de ficció per partida doble: per una banda, per la referència directa a la llegenda barranquillera de la metamorfosi de l'home-caiman, i per l'altra

14 L'article de Ramon Vinyes, "El hombre-caimán", fou publicat al diari *El Heraldo de Barranquilla* el 18-VIII-1940, cf. Martí Esteve (2016).

per l'ús reiterat del procediment de la metamorfosi a nivell retòric, però també temàtic si tenim en compte que l'americanització de Pico della Mirandola és també una metamorfosi.

A nivell extradiegètic, el recurs de la metamorfosi obeeix la intenció satírica del narrador, que transforma el bard en volcà en erupció, l'associa amb un reguitzell d'animals i fins i tot el fa parlar com si fos un vegetal: “la veu li cruix com un coliflor d'hivern” (82). Aquestes deformacions serveixen per criticar i desmuntar la narració del bard. Tenen un efecte caricaturesc a l'hora de descriure la (in)capacitat poètica del bard, que a l'inici de la narració aconseguix imposar el seu relat al narrador “estrebant... com una gallina lligada per la pota” (83); i també de descriure els efectes del relat sobre el narrador/interlocutor, que s'imagina “a l'om d'un camell malalt” (87).

Més enllà, el narrador se serveix de la metamorfosi per limitar l'impacte del relat del bard en el temps. Després que el bard hagi finalitzat el relat de l'assassinat, el narrador extradiegètic associa Zabolón als trets característics de l'efèmera, un insecte que simbolitza l'efímer i la intranscendència: “Els ulls li surten del cap. Cinc o sis efèmeres es passegen, sense que ell ho noti, per la seva closca calba.” (91). L'associació amb l'efèmera serveix per degradar definitivament la història del bard i qualificar el relat de Zabolón de simple «ephemera».¹⁵ Així és com el narrador extradiegètic redueix el relat del bard a un fet que no sobreviurà més enllà de l'actualitat del misatge, tal i com passa amb les notícies de premsa.

■ 2.3 La natura canviant del paisatge

En el relat *Atitlán* el potencial discursiu del paisatge va més enllà de la funció de situar l'anècdota. El paisatge es caracteritza per la seva capacitat de transformació dins del discurs: deixa de ser objecte de descripció per convertir-se en lloc del crim, passa de ser referent estàtic per esdevenir metàfora de mutabilitat. La capacitat polimòrfica del paisatge es materialitza, en primer lloc, amb un canvi sobtat en la funció discursiva de la natura americana:

—Al llac s'ha comès un crim...— m'innova [...]

—¿Un crim? — remarco, fingint que el fet m'interessa extraordinàriament.

—Un crim, i un crim especialíssim, singularíssim.... Farà uns mesos que al llac d'Atitlán fou assassinat Pico della Mirandola.

15 Aquest terme serveix per designar el material escrit o imprès de curta durabilitat com les postals, els pòsters o la premsa, i fou encunyat per John Lewis a *Printed Ephemera* (1962).

En aquest fragment el llac d'Atitlán deixa de ser tema de descripció per transformar-se en l'espai del crim, una metamorfosi inesperada que el narrador concep com una innovació. El bard anticipa l'assassinat al llac d'Atitlán, que aleshores deixa de ser espai d'evocació lírica i d'idealització per convertir-se en l'espai on es localitza l'anècdota. Un cop produït aquest canvi, a mesura que es va desplegant la narració, el paisatge continuarà transformant-se per adquirir una nova funció: esdevindrà el motiu de l'assassinat de Pico. Amb tot, al final del relat, el llac d'Atitlán recupera la funció inicial d'espai descrit i objecte d'evocació lírica en la temptativa de Zabalón per defensar el paisatge autòcton:

—Aigües d'Atitlán! —declara embriagat de lirisme, el poetiquíssim guatemalenc—. Aigües esteses entre muntanyes i volcans! Muntanya de Sant Pere! Muntanya de Santa Clara! Muntanya d'Atitlán!

» A la nit, el llac sembla una pell de pantera, estesa. La meva ànima de Sagitari ha assagetat estels des de la pell de pantera del llac. I n'ha fet caure. Més taques de llum sobre la pell.

» De dia, el llac es confon amb una catifa de flaires blaves. Hom s'hi adorm embolcat amb blaus: el flaire del llac i el dels somnis.

» Quina quietud, la de l'aigua guatemalenca de l'Atitlán, quan no bufa el *xocomilt* [sic]! Quins crispaments vers els espais, i quins udols, apresos dels volcans, quan aquest vent s'hi rebolca i la fa rebolcar amb ell, com si la posseís! (90–91)

L'evocació afectada del lloc es caracteritza per l'abús de recursos poètics com la interjecció, la hipèrbole o el símil. En ella el bard també recorre a l'imaginari de la lírica modernista llatinoamericana: descriu el llac amb imatges com “una catifa de flaires blaves” i ressalta la força tel·lúrica del paisatge vivificat en els seus “crispaments” i “udols, apresos dels volcans”. El retrocés formal que implica l'ús de clixés de la lírica modernista és reflecteix narratològicament. En aquest passatge el narrador ens fa notar un gir discursiu inesperat: després d'haver anticipat la narració de l'assassinat: “(«Ja hi som», em dic. «Ara ve el *racconto* i no me n'escapo.» I, efectivament, ve el *racconto*.)” (90) se suspèn la funció del paisatge com a espai del crim per tornar a la funció lírica del paisatge de l'inici, un canvi sobtat que irrita el narrador: “M'és ja impossible de reprimir un gest d'impaciència. El poeta el copsa i apressa el desenllaç de la seva narració” (91).

L'atenció discursiva que rep la natura americana a *Atitlán* obeeix a la voluntat de qüestionar el valor del paisatge com a patrimoni nacional i actualitzar-ne el tractament literari. La còpia de les convencions resulta en una mena de *parodia in honore* de la lírica modernista, per part del bard, que reflecteix la fossilització d'una visió del paisatge com a producte i orgull

nacional. Amb tot, la paròdia també descobreix la intenció contestatària del relat: reflecteix l'actitud satírica de Ramon Vinyes davant la visió estàtica i tradicionalista de la literatura que representa el bard Zabulón.

Mitjançant l'al·lusió paisatgística del títol i el contra-discurs del narrador, Vinyes parodia el rol "tradicional" del paisatge i la centralitat que se li atorgava des del discurs acadèmic patrimonialitzador de la literatura tel·lúrica. Aquesta paròdia es projecta a través d'un poeta defensor aferrissat d'una visió estàtica del paisatge literari, disposat a assassinar davant de qualsevol indici de transformació de l'espai natural. L'actitud defensiva del bard queda justificada pel fet de veure el Pico/petrolier nord-americà com a una amenaça pel llac:

L'Atitlán perillava. Perillava el llac més bell del món, per culpa de dos italians fets ianquis. Ai, el meu llac magnífic! El llac que vós, infeliç, no coneixeu! Un poeta com jo – sospira el guatemalenc – no podia avenir-se a veure'l profanat per petroliers, com els poetes de Veneçuela s'avingueren a veure profanat el seu llac de Maracaibo. Vaig llançar de cara al cel un bilió de nos. No! No! No!... Mentre Zabolón Meléndez visqui, ningú no profanarà l'Atitlán, cercant-hi petroli o extraient-ne, si és que n'hi ha! Oh, gran Atitlán meravellós, cèlic, suprem llac de Guatemala! (90)

L'Atitlán és un indret sacralitzat. El tractament retòric de la natura americana converteix el paisatge en metàfora de la nació. Zabolón esdevé el poeta sentinella «guardià de les significacions divines del zodíac profund i de les intencions ocultes, guardades en secret in *recessu divinus aliquid*» (91). El posicionament del poeta queda legitimat pel discurs literari (tradicional) basat en el valor de la natura llatinoamericana com a marca d'originalitat literària. La innovació i l'originalitat literària s'entenen aquí com un mecanisme de dominació. Recordem que a partir de la independència, el paisatge autòcton s'havia considerat un dels principals distintius literaris per defensar la independència i l'originalitat de la literatura llatinoamericana.¹⁶ En aquest sentit, l'assassinat de Pico és un gest defensiu del bard per protegir intacte el sistema literari. El nou Pico ha esdevingut la còpia del model cultural nord-americà, és la personificació de la "inacceptable modernitat" que posa en risc la supervivència del paisatge literari autòcton, distintiu de l'originalitat literària llatinoamericana.

La relació de Zabolón amb el paisatge americà ens descobreix una actitud desfasada prevalent als anys quaranta. En el moment de gestació dels contes, la natura americana s'havia convertit en referent canònic de la

16 Cf. Rodó (1895).

tradició literària colombiana, especialment des del període modernista —a través de la narrativa tel·lúrica. Tot i que als anys quaranta continua essent base del conreu literari, oficialitzat pel sector de crítics i acadèmics majoritàriament des de Bogotà, els integrants del grup de Barranquilla consideren aquesta línia regionalista i fins i tot provinciana. Des de la seva perspectiva innovadora, la natura o el paisatge americà ha perdut interès a favor de la ciutat, que els inclina a conrear una literatura de tema urbà, de tendència universalitzadora.¹⁷ Amb tot, en el cas de Ramon Vinyes, la revisió crítica del tel·lurisme es manifesta en la reinterpretació de la natura americana, en el tractament reflexiu del paisatge. Concretament al relat *Atitlán*, el paisatge americà es transforma en el lloc d'enunciació des d'on es pot practicar la innovació, deixant de ser un referent estàtic per convertir-se en metàfora de mutabilitat.

■ 3 Conclusions

En conclusió, el relat *Atitlán* és l'exemple paradigmàtic de com es materialitza el proteisme literari en la contística de Ramon Vinyes. El text literari és tant el mitjà com el producte del procés de transvasament de coneixement entre èpoques i de les transformacions que l'implacable pas del temps i l'hegemonia cultural del moment impulsen. La diegesi abraça diferents nivells temporals: del present d'un encontre casual entre dos narradors al passat de la història contada pel bard, que de retruc es refereix al passat de la Història, concretament a l'època del Renaixement. El relat es desenvolupa a partir de múltiples transformacions tant a nivell narratològic (canvis de veu narrativa i traspassos de nivell diegètic), com també a nivell argumental mitjançant les transformacions físiques, anímiques o discursives dels personatges. El proteisme literari opera tant a nivell intertextual com autoreflexiu. A nivell intertextual, el relat referencia l'*Oratio de hominis dignitate* (1486) de Pico della Mirandola i recodifica la biografia del filòsof en forma de relat extraordinari. Reflecteix el transplantament del tractat humanista de Pico —que versa sobre la capacitat creativa i transformadora de l'ésser humà— en el context americà dels anys quaranta. Tematitza la connexió entre sistemes literaris gràcies al transvasament de coneixement, garantia del dinamisme i de renovació. El paper dels dos narradors és clau en aquest procés transformador del coneixement, materialitzat a partir d'unes estratègies de codificació intertextual (*la cita*, *l'al·lusió* i *la paròdia*),

17 Cf. Gilard (1989).

que descobreixen la fina línia que separa la ciència de la ficció. Mentre en el text de l'*Oratio* el potencial creatiu de l'individu resultava en una nova cosmovisió, en nou saber científic, en el relat de Ramon Vinyes la innovació queda reflectida en l'ús del coneixement filosòfic per crear una ficció: la faula de Zabulón sobre el retorn de Pico della Mirandola al món dels vius i concretament a Llatinoamèrica.

A nivell autoreflexiu, el proteisme es manifesta dins del mateix text literari en forma de canvis semàntics i narratològics. En primer lloc, la transformació semàntica es materialitza a través dels fenòmens de la *transnominació*, la *transliteració* i la *traducció*, que tant de manera espontània com deliberada es filtra en la codificació del discurs dels dos narradors. Aquest recurs ens porta a reflexionar sobre l'evolució del gènere del romanç des de l'edat mitjana i el seu vincle amb el gènere del conte. Més enllà de les causes temporals de canvi semàntic, Ramon Vinyes també recorre a la capacitat creativa i interpretativa de l'ésser humà per alterar el significat de les paraules, mitjançant el recurs de la *ironia*.

Quant a les transformacions narratològiques que reflecteix el text, el canvi es materialitza en les metamorfosis del narrador i els girs discursius del paisatge. En primer lloc, el procediment de la metamorfosi, a banda de servir per representar la instància narrativa, serveix per vincular el discurs narratiu a la crítica literària de Ramon Vinyes. El segon aspecte narratològic susceptible al canvi és el tractament de l'espai: la natura americana. El paisatge americà es caracteritza per la capacitat de mutar dins del discurs: deixa de ser objecte de descripció per convertir-se en lloc del crim, passa de ser referent estàtic per esdevenir metàfora de mutabilitat. Més enllà, l'atenció discursiva que rep la natura americana a *Atilán* obeeix a la voluntat de qüestionar el valor del paisatge com a patrimoni nacional i actualitzar-ne el tractament literari. En aquest sentit, a *Atilán* Vinyes parodia el rol "tradicional" del paisatge per part del discurs acadèmic, patrimonialitzador, de la lírica modernista i la narrativa tel·lúrica colombiana. El paisatge americà deixa de ser l'espai descrit per convertir-se explícitament en el lloc d'enunciació, des d'on es posa en pràctica el proteisme literari i s'assaja la innovació. Ramon Vinyes formula a través de la ficció el procés de renovació de la narrativa llatinoamericana, sobre el qual s'està debatent dins del grup de Barranquilla. ■

■ Bibliografia

- Caro Baroja, Julio (1980): *Romances de ciego: antología*, Madrid: Taurus.
- Ferro Bayona, Jesús / Gilard, Jacques / de Cepeda, Teresa (eds.) (2010): *CRÓNICA. Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950–1951): textos rescatados*, Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- García Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Genette, Gérard (1989 [1962]): *Palimpsestos. Literatura de segundo grado*. Traducció de Cecilia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- Gilard, Jacques (1989): *Entre los Andes y el Caribe. La obra colombiana de Ramon Vinyes*, Medellín: Universidad de Antioquía.
- (2010): “CRÓNICA y el cuento”, en Ferro Bayona / Gilard / de Cepeda (eds.), 377–383.
- Hutcheon, Linda (1981): “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *Poétique* 45 (febrer), 176–177, traducció de Pilar Hernández Cobos.
- Illán Bacca, Ramón (dir.) (2003): *Voces (1917–1920)*, 3 vols., Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- (2010): “CRÓNICA (y el nacimiento del Grupo de Barranquilla)”, en Ferro Bayona / Gilard / de Cepeda (eds.), 385–394.
- Lladó, Jordi (2004): *Ramon Vinyes i el teatre (1904–1939)*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos), <<http://hdl.handle.net/10803/4829>>.
- Martí Esteve, Imma (2016): “Els contes de Ramon Vinyes: transferències i actualitzacions des de l'exili colombià”, en: Albert, Corinna / Friedlein, Roger / Martí Esteve, Imma (eds.): *Els catalans i Llatinoamèrica (s. XIX i XX)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 113–132.
- Pico della Mirandola, Giovanni (2008 [1486]): *De la dignitat de l'home / Joan Lluís Vives Faula de l'home*. Traducció i pròleg d'Andreu Grau i Arau, Cànoves i Samalús: Editorial Proteus.
- Rama, Ángel (1987): *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F.: Siglo XXI.

- Rodó, José Enrique (1895): “El americanismo literario”, en: Rodó, José Enrique (1957): *Obra completa*. Introducció d’Emir Rodríguez Monegal, Madrid: Aguilar, 767–794.
- Vargas, Germán (2010): “Crónica sobre CRÓNICA”, en Ferro Bayona / Gilard / de Cepeda (eds.), 373–375.
- Vinyes, Ramon (1982): *Selección de textos*. 2 toms. Edició de Jacques Gilard, Bogotà: Instituto Colombiano de Cultura.
- (2000): *Tots els contes*. Edició de Jaume Huch, Barcelona: Columna.
- Imma Martí Esteve, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <imma.marti@rub.de>.