

La màquina o l'alè de vida

CULTURA / LLIBRES / NARRATIVA / 6 ABRIL, 2021



El mes de juny de 2020, enmig del batibull de la pandèmia de la Covid-19, apareixia a la premsa una notícia revolucionària. Havia nascut el sistema d'intel·ligència artificial GPT-3, capaç d'escriure textos a partir d'una enorme base de dades de vocabulari i estructures gramaticals. Segons els responsables de l'estudi, el sistema havia llegit pràcticament *tot* internet i, en base a això, era capaç de formar llenguatge predictiu. La màquina escrivia el que se li demanava i, fins i tot, dialogava per xat de manera fluida. L'experiment anava un pas més enllà: es van donar a llegir un grapat d'aquests textos a un grup de persones, juntament amb textos escrits per humans. El resultat no deixà lloc a dubtes: per a la majoria dels lectors era impossible determinar quins textos eren els produïts per humans i quins tenien origen computacional.

El GPT-3 —versió evolucionada del GPT-2— no és, ni de bon tros, el primer intent d'ensenyar l'escriptura a una màquina. El 2016 Espanya ja ho havia intentat: l'Instituto de Ingeniería del Conocimiento va desenvolupar un algoritme que permetia a un ordinador escriure autònomament, per acabar-ho d'adobar, a imitació de l'estil de Cervantes. En aquells moments el sistema no estava prou afinat i, malgrat encertar alguns girs lingüístics ben propis de l'escriptor castellà, va donar alguns errors, com ara oracions sintàcticament complexes formades amb lèxic incoherent.

Davant d'aquests avenços impensables fa només unes dècades, la ficció literària ha reaccionat amb una barreja d'escepticisme i fascinació. Les figures del robot, l'autòmata, l'androide (ara ja, també, el ginoide) o el cyborg, dissonants i fins i tot revolucionàries en altres temps, han penetrat les manifestacions culturals del segle XXI i n'han esdevingut un tema important —a casa nostra, sense anar més lluny, el catàleg de l'editorial Males Herbes dona compte d'aquest fenomen— que enllaça amb aspectes centrals del posthumanisme i el qüestionament de les identitats sòlides. Fa uns anys Scarlett Johansson donava veu a una màquina intel·ligent a *Her* (2013), protagonitzada físicament per Joachim Phoenix. L'eix argumental de la pel·lícula —distòpica per a alguns, cada cop més realista per a altres— és la relació sentimental entre el protagonista humà (Phoenix) i la màquina (Johansson). Malgrat l'impacte que causà entre el públic, *Her* no és cap bolet. Si estirem el fil de la tradició literària, trobarem figures prou conegudes que encarnen l'objecte insuflat de vida: Frankenstein, Pinotxo o els simpàtics daleks de *Dr. Who*, per exemple.

Al cap d'aquest camí recorregut per grans autors com Hoffmann, Poe o Shakespeare, s'hi troba ni més ni menys que Pigmalió, protagonista original d'un dels mites clàssics més vigents, com demostra cada dia la indústria tecnològica. Pigmalió, rei de Xipre segons algunes fonts, simple escultor d'aquesta illa segons les altres,¹ va sentir gran ofensa quan les Propètides van negar el poder de Venus, deessa de l'amor, i van ser les primeres dones a prostituir-se. Davant d'aquest fet, Pigmalió va decidir iniciar una vida cèlibe, allunyat del que considerava una actitud intolerable. Mentrestant, esculpí en vori la imatge d'una dona bellíssima.² Tant n'era, que amb el pas dels dies se n'enamorà. La toca, la besa, li parla, li duu regals, i no només això: extranyament, sent la reciprocitat d'ella en les seves accions. Un dia, durant les festes de Venus, Pigmalió demana a la deessa que li sigui donada per esposa una verge semblant a la que ell ha esculpit. Quan arriba a casa, la besa de nou i la troba tèbia; li toca el pit i és tou. L'estàtua ha pres vida i Pigmalió ja té una esposa, producte de la seva creació i de la voluntat divina i lliure de la naturalesa malvada de les dones de carn i ossos, que havien gosat desafiar els déus.³

La misogínia que impregna el mite —d'origen semític i paral·lel al del gòlem— conviu amb la pulsio de divinitat d'un Prometeu, per exemple, capaç d'infondre vida a la matèria. El perill que acompanya aquest desig ha tingut diverses lectures i ramificacions al llarg de la història: des de la iconoclàstia cristiana, que temia el poder de les imatges,⁴ fins a reinterpretacions molt més suggerents, com la de Bernard Shaw de 1912, que planteja un pigmalió social: a l'Anglaterra victoriana ja no es tracta de donar vida a un objecte inanimat, sinó d'educar una noia de barris baixos perquè es comporti com una duquessa. Més avançat el segle XX, *My fair lady* o *Pretty woman* presenten aquest mateix model d'«humanització».

A Catalunya, abans de l'aparició pública de l'Home del Mil·lenni —sens dubte, la versió del mite amb més projecció mediàtica que hem tingut—, en les últimes dècades del segle passat trobem dues representacions que no passen desapercebudes. Hereus d'una llarga tradició,⁵ i radicalment distints en les formes, Pau Riba a través de la música i Eduard Màrquez en un magistral exercici de narrativa breu s'insereixen en una línia revisionista del mite que ha abandonat progressivament la figura de l'escultor i que s'ha interessat cada cop més per l'escultura o la criatura naixent.

Sempre esquiua a les etiquetes, un innovador Pau Riba s'obria camí en l'escena catalana l'any 1970 amb *Dioptria*, un disc de molta modernitat, alhora que farcit de tradició. «L'home estàtic», desè tema del disc,⁶ parteix del mite de Pigmalión per fer una lectura paròdica de la societat burgesa, fàbrica de ciutadans condemnats a una vida d'absolut anorreament moral i intel·lectual. Com repeteix la tornada, la deshumanització atravesava l'home estàtic de dalt a baix: la tristesa el té corprès i les orenetes faran niu als seus cabells. A la primera estrofa se'ns presenta sorprès, perquè, literalment, ve de néixer entre draps de dona en un calaix on el sol és de llauna i el cel, de glaç. La descripció d'aquest món artificial, pròpia de l'home-objecte que és, ajuda a la caracterització del personatge, basada en l'estranyament físic: de regust enigmàtic, el nounat ens mira amb uns grans ulls a l'estil Modigliani, verds, tristos i —forçosament— oberts fins que els tanqui definitivament.

L'estructura biogràfica de la cançó il·lustra, amb diversos episodis, el trànsit per aquest món de l'home estàtic, quinta essència del sistema, mansuet i del tot mancat de voluntat. Més encara, el plantejament de Riba, gens innocent, és el de mostrar-lo en situacions en què hi ha un contrast entre allò que fa i allò n'espera la societat, cosa que genera una forta distància irònica. Quan té tres anys l'home estàtic no empaita papallones, no fuig quan borda el gos ni s'immuta quan queda cobert de neu, com si fos una estàtua de Roma. Si fins ara no havia quedat clar, la referència al mite no podia ser més explícita.

Més grandet, troba un ocell sobre seu que, davant la total passivitat del xiquet, acaba fent diana a la seva cara. En un finíssim ressò del mite dins del mite, l'home estàtic troba una nina i la voldria per companya; voldria, doncs, individualitzar-se i esdevenir ell mateix un Pigmalió, però —ai, las— la seva condició humana és d'una nullitat tal que ni això pot aconseguir, i la nina marxa a França. Quan li arriba l'amor —amb tres candidates!— no sap reaccionar i l'amor li fuig. Un bonic dia d'abril, mentre olora unes flors, l'amo d'un jardí li fa una cara nova. L'home estàtic pateix, així, un nou modelatge, presentat amb un doble sentit que posa de rellevància el notable treball poètic de Riba. El sentit figurat, metafòric, és el més evident i correspon a la pallissa que li claven. No oblidem, però, que l'home estàtic juga el paper de l'estàtua de la versió original del mite. D'aquí el sentit literal de l'expressió: li han esculpit una nova cara. Aquesta experiència traumàtica té una funció iniciàtica en la vida adulta: li obre els ulls i li fa descobrir la dislocació social que pateix. El sistema educatiu, representat en la figura de la mestra d'escola, tampoc s'escapa de la crítica. Un acte tan ingenu com olorar unes flors passa per ser un atac a la propietat privada. L'home estàtic busca, doncs, una resposta en la mestra, que no pot donar cap explicació a aquest dubte ètic, perquè ella mateixa ha estat alienada per la societat de la qual forma part.

Passen els anys i l'home estàtic es fa vell. Després d'acompanyar-lo durant una vida trista, assistim a la deshumanització final de l'última estrofa. Desprovist de tota identitat, el seu propi cos n'espera l'enterrament dins del taüt en absolut anonim. La tristesa, que el tenia corprès, l'ha acabat matant davant la insensibilitat d'una societat que ni plora, ni riu.

Malgrat que s'hi poden observar alguns punts de coincidència, ben diferent és l'aprofitament del mite de Pigmalió que fa Eduard Màrquez al recull de contes *L'eloqüència del franc tirador* (Quaderns Crema, 1998). Les pàgines 103-119 d'aquesta edició contenen un «Binomi» format per dues parts: «Pigmalió» i «Fulletó». Com ja apunta el títol, les dues aproximacions dialoguen, de manera que el ventall de matisos que hi trobem és molt alt.

A «Pigmalió», el personatge central de la narració, el Buddy Fosnes, troba una nina inflable al fons d'un armari. El narrador ens informa que al personatge no li agraden els pisos moblats perquè, precisament, contenen vestigis de vides passades, però sent «un espasme d'excitació al cos esponjós del penis» (p. 105) quan la veu.⁷ Així, el Buddy Fosnes accepta la nina «amb la curiositat de qui vol saber-ho tot de la persona estimada durant la primera cita» (p. 106). Aquest Pigmalió de finals dels noranta no té una estàtua de bellesa captivadora de qui caure enamorat, sinó una dona de plàstic amb llavis succionadors (i de vegades, una imatge literària val més que mil paraules que la descriu). A partir del punt de vista narratiu del personatge, però sempre des de la distància freda i el despreniment emocional, el narrador ens fa saber que el Buddy Fosnes té una «situació sentimental» (p. 107) i que, en conseqüència, fa tres coses: posa nom a la nina —Levina, que vol dir 'lligam'—, li compra roba i adquireix un anell de prometatge. Producte refinat de la societat de l'espectacle, el Buddy Fosnes busca un referent per al seu nou «cànon existencial» (p. 107) en el cinema: «s'imagina els arguments formals, les vacil·lacions cromàtiques i les intencions lúbriques de les seves actrius preferides» (p. 107). Així, vesteix la Levina, hi parla, li cuina i la tracta bé. Fidel a Ovidi, el Pigmalió de Màrquez li compra flors i bijuteria, «perquè li agrada l'espurneig dels ulls expectants de la Levina quan el veu entrar per la porta» (p. 108).

Al llarg de la narració de la història principal, que es presenta de forma fragmentària, assistim a tres episodis o «Tangents» que tenen autonomia i ajuden a la caracterització de la personalitat del personatge. El primer ens informa que al Buddy Fosnes ja li agradava fer puzzles de petit, perquè podia organitzar les peces i obtenir-ne un resultat. La segona tangent ens parla d'un avantpassat seu del segle XIII, inventor dels ponts mòbils, que les tropes venecianes van poder utilitzar per convertir Constantinoble en un «deveçall de flames» (p. 109). La tercera tangent és una referència a Frankenstein: el Buddy Fosnes té una fixació pels llampecs i guarda milers de fitxes amb informacions sobre aquest fenomen. En un nou detall aparentment premonitori i pertorbador, el narrador ens fa saber que el nostre personatge no voldria morir sense veure «una rosquilla verda de quatre-cents quilòmetres» (p. 112).

A la llum d'aquestes «Tangents», la història del Buddy Fosnes i la Levina pren, com més va, més, un aire patològic. Ell la prepara pacientment per al coit: la despulla a poc a poc, en un temps de dies, i s'acostuma al tacte artificial d'ella, fins que arriba el moment en què hi practica un sexe brutal i la nina, finalment, pren vida: «el matí següent al primer coit, d'una incontinença sense matisos, el Buddy Fosnes nota en despertar-se l'escalfor enganxosa d'una esquena contra la seva. La Levina, en sentir-lo parlar, es gira i el mira com sortida d'un son abissal» (p. 110).

Aquest moment de màxima intimitat, presentat amb el màxim distanciament, capgira el conte. La monotonia gris de la vida de la parella, atrapada en una «tramoia d'avorriment i indiferència» (p. 112), sobrevola el relat i l'actualitza en una societat de consum, també dels cossos. L'acte del consum fred deshumanitza el personatge i el que acaba convertit en ésser artificial és ell. A mesura que la utilitza, la Levina comença a xuclar-li la vida. Els papers del mite s'han invertit —i s'han trencat les expectatives del lector—: la creació ha acabat sotmetent el creador. Amb el pas dels dies el Buddy Fosnes perd forces i records i la Levina en guanya: surt de casa, el deixa davant del televisor —com feia ell abans amb ella— i busca feina. El Buddy Fosnes acabarà tancat al mateix armari d'on ella va sortir, qui sap si esperant que un dia algú el trobi i torni a començar la roda.

Una altra relació de parella, la de l'Elgas Brun i la Dana Nersi, protagonitza la història de «Fulletó», que comparteix amb «Pigmalió» el tema i el to narratiu; no pas l'elaboració literària. L'Elgas Brun ha estat contractat per un escriptor de renom per anar a signar llibres en nom seu. El vessament d'identitats torna a ser, altra vegada, un aspecte central de la narració. El falsejament, que funciona amb el gran públic, no enganya la Dana Nersi, fanàtica i fetitxista de l'escriptor en qüestió, que mai ha volgut saber res de la noia. Tot i així, ella decideix seguir el joc a l'impostor i aconsegueix una cita amb ell, que vol aprofitar l'ocasió.

Un cop al dormitori d'ella, les parets del qual estan farcides d'imatges, notícies i posters de l'escriptor real, «l'Elgas Brun no s'hi troba a gust, però l'eficàcia lúbrica de la Dana Nersi el desarma» (p. 116). Dominat —com a «Pigmalió»— per la sordidesa, el relat ens endinsa en una relació falsa, en què la mentida és sabuda, però no combatuda. L'Elgas Brun se sent «dipositari d'uns sentiments que no li pertoqueu» (p. 116) i la seva condició de «passavolant sentimental» (p. 117) li impedeix una reacció. La Dana Nersi, per la seva banda, erigida en la figura de l'escultor emocional, aconsegueix que l'Elgas Brun senti, per primera vegada, que té una identitat, malgrat que no sigui la seva. L'asèpsia narrativa fa avançar el conte fins al clímax: una nit, l'Elgas Brun es desperta amb una sensació d'ofec. «Nota el plàstic d'una màscara enganxat a la suor de la cara. Pels forats dels ulls, veu la Dana Nersi masturbant-se mentre el mira» (p. 118). El joc de màscares proposat per Márquez remet, de nou, a la societat de l'espectacle i a una reflexió sobre la condició mediàtica de l'escriptor i la construcció d'una figura pública diferenciada de la identitat privada.

Conscient fatalment d'allò en què l'ha convertit la Dana Nersi, l'Elgas Brun malda per emergir de la cuirassa de l'escriptor que ha encarnat fins ara, però no pot. La identificació de l'un amb l'altre és irreversible i, en un intent desesperat per sortir d'aquest pou, acaben morint al mateix instant: l'escriptor a mans de l'Elgas Brun, i l'Elgas Brun a mans de la Dana Nersi. Pigmalió triomfa, però a un preu molt alt.

Si voleu crítica literària catalana de qualitat i independent, subscribiu-vos [aquí](#) a *La Lectora*. Amb el vostre suport feu possible que la revista es consolidi i pugui créixer.

1. Convé no confondre el Pigmalíó xipriota amb el germà de Dido, reina de Cartago i esposa d'Eneas. [↗](#)
2. En algun moment anterior al s.xvi, però posterior a l'època romana d'esplendor, aquesta estàtua rebé el nom de Galatea. Cal, doncs, evitar la confusió amb la Galatea amant de Polifem, que inspirà, entre d'altres, l'obra teatral de Josep Maria de Sagarra. [↗](#)
3. Segueixo la versió d'Ovidi a les *Metamorfosis*, X, 243-297. [↗](#)
4. Climent d'Alexandria, per exemple, utilitza el mite de Pigmalíó per alertar del poder seductor de l'art, que atreu els desprevinguts a l'abisme. [↗](#)
5. El segle xx ha donat una bona colla d'autors que han aprofitat la figura de Pigmalíó. Destaco només un nom: Felisberto Hernández. [↗](#)
6. El tema aparegué, l'any 1972, en forma de senzill. L'autor en recollí la lletra a Riba, Pau, *Lletrrada*, Barcelona, Proa, 1997. [↗](#)
7. Les estratègies narratives de Màrquez, que mereixerien un estudi a banda, es podrien sintetitzar *grosso modo* en un distanciament basat en la descripció material, mecànica i moralment despullada de les coses. [↗](#)

ETIQUETES:

DR. WHO

EDUARD MÀRQUEZ

FRANKENSTEIN

HER

JOAQUIN PHOENIX

PAU RIBA

PIGMALIÓ

PINOTXO

SCARLETT JOHANSON



ALBERT TOMÀS | ÚLTIMES PUBLICACIONS

Filòleg i periodista. Actualment està fent una tesi doctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona sobre la recepció dels clàssics a l'edat mitjana. També ha treballat sobre retòrica i poètica medievals en el context de les literatures romàniques.

Libres
Cultura
Nosaltres
Contacte

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

Amb el suport de l'Ajuntament de
Barcelona (ICUB, 2019)

Política de privacitat
Copyleft



© LA LECTORA 2018