

# **D'UN PENIS I DE DUES ORELLES**

## **EL NOM COM A IMATGE DE LA FIGURACIÓ**

*A LA CAZA DEL CARNERO SALVAJE DE HARUKI MURAKAMI*

**MANUEL ESTEBAN PAGÈS**

Professora Responsable: Anna Busquets Alemany  
Consultor de l'assignatura: Ander Permanyer Ugartemendia  
Consultora metodològica: Montserrat Crespín Perales

**ESTUDIS D'ÀSIA ORIENTAL**  
**UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA**

**TORROELLA DE FLUVIÀ, GENER DE 2018**

## AGRAÏMENTS

Vull esmentar i reconèixer en forma d'agraïment profund, i en un sentit ampli i abastador de la paraula, a la Doctora Montserrat Crespín Perales, consultora metodològica del present Pràcticum, per totes les atencions, recolzament, i sempre l'estar a l'abast al llarg de tot el trimestre de recerca perquè aquest treball pugui veure, ara i finalment, la llum. Sense el seu guiatge, sense els seus ànims, sense el seu reconeixement d'estar en el bon camí al llarg de les avaluacions i, també, de ressituar-me en el camí correcte de recerca, aquest treball de final de màster no hagués estat possible.

Per altra banda, també vull agrair al Doctor Ànder Permanyer Ugartemendia, consultor de l'assignatura, pels cops de mà que en els aspectes més tècnics de l'assignatura m'ha ofert.

Finalment, no vull oblidar-me dels amics i alumnes que, amb paciència i comprensió, han patit, o gaudit, de la meva absència però, també, han estat coneixedors del tema de recerca i han fet de 'conillots d'índies' en escoltar-me atentament. No us quedava cap més remei, de fet!

A tots vosaltres, moltes gràcies i bon any.

TORROELLA DE FLUVIÀ, DIA DE *SANT MANUEL* I D'*ANY NOU* DE 2018.

<< Todo el universo  
visible no es nada más  
que una tienda de  
imágenes y signos >>

*Charles Baudelaire*

# § A ] ÍNDEX

§ A ]	<b>ÍNDEX</b>	<b>1</b>
§ B ]	<b>ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS</b>	<b>2</b>
§ C ]	<b>RESUM :::: ABSTRACT</b>	<b>3</b>
§ 1 ]	<b>INTRODUCCIÓ I PRESENTACIÓ DEL PRÀCTICUM</b>	<b>4</b>
1.1 ◆	PRESENTACIÓ, DELIMITACIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA DEL PRÀCTICUM.	4
1.2 ◆	MARC TEÒRIC.	8
1.3 ◆	APROXIMACIÓ METODOLÒGICA.	20
1.3.1 ◆	Justificació metodològica i tècnica de recollida de dades.	20
1.3.1.a ◆	L'obra literària.	21
1.3.1.b ◆	Fonts bibliogràfiques.	22
1.3.1.b.i ○	Fonts teòriques.	22
1.3.1.b.ii ○	Fonts crítiques.	22
1.3.2 ◆	Model operatiu d'anàlisi.	22
1.4 ◆	LES HIPÒTESIS.	23
1.5 ◆	OBJECTIUS DEL TREBALL.	24
1.6 ◆	ESTAT ACTUAL DELS ESTUDIS.	25
§ 2 ]	<b>ENTRE EN SARDINA I JO, ESCRIVIM EL TEU NOM</b>	<b>28</b>
2.1 ◆	ANOMENAR: EL NOM DELS ÉSSERS VIUS.	31
2.2 ◆	ANOMENAR: ELS ÉSSERS NO VIUS.	32
2.3 ◆	QÜESTIONS GRAMATICALS. SEMÀNTICA, TEMATITZACIÓ I SELECCIÓ DE LES PARAULES.	34
2.3.1 ◆	Significat i Veritat.	38
2.3.2 ◆	Referent i Veritat.	38
2.4 ◆	DE LA TAUTOLOGIA, DE LA CATACRESI I DE LA METONÍMIA. <i>JO SÓC JO.</i>	40
2.5 ◆	ENTRE EN SARDINA I JO.	46
2.6 ◆	NINGÚ M'ANOMENEN.	51
2.7 ◆	LES NOSTRES ESPERANCES EN FORMA DE <i>GRAFFITI</i> .	55
§ 3 ]	<b>L'UNIVERS <i>TUBIFEX</i> I EL "JAPAN INC."</b>	<b>58</b>
3.1 ◆	UN ESCENARI... HOLLYWOODIÀ.	60
3.2 ◆	SUBJECTIVITAT I EXTERIORITAT.	65
3.3 ◆	LES SUBJECTIVITATS ESCINDIDES CAP A L'EXTERIORITAT.	69
3.4 ◆	SOCIALISME O BARBÀRIE I LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA (IS).	71
3.5 ◆	EL 'MODE' D'ESCRITURA.	75
3.6 ◆	INTERTEXTUALITAT, CONTEMPORANEÏTAT I POSTMODERNITAT.	77
3.7 ◆	<i>ALORS ON DANSE...</i>	83
§ 4 ]	<b>MODERNITAT I SIMBOLISME(S)</b>	<b>86</b>
§ 5 ]	<b>SIMULACRES I ESPECTACLES. DOS ESTUDIS DE CAS</b>	<b>99</b>
5.1 ◆	TRETS COMUNS.	101
5.2 ◆	DISCURSOS DE GÈNERE.	108
5.3 ◆	LA NOIA DE LES ORELLES.	111
5.4 ◆	EL PENIS DE LA BALENA.	117
5.5 ◆	LA MIRADA INDUÏDA.	126
§ 6 ]	<b>CONCLUSIONS</b>	<b>128</b>

§ 7   <b>APARELL BIBLIOGRÀFIC</b>	<b>133</b>
§ 8   <b>ÍNDIX ONOMÀSTIC I DE CONTINGUTS</b>	<b>142</b>

## § B | ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

IL·LUSTRACIÓ 1: CECI N'EST PAS UNE PIPE (1928).....	51
IL·LUSTRACIÓ 2: LA CLAU DELS SOMNIS (1930).....	52
IL·LUSTRACIÓ 3: CAL·LIGRAMA (1915). APOLLINAIRE.....	53
IL·LUSTRACIÓ 4: BANDA DE MÖBIUS – ADAM PEKALSKI.....	104
IL·LUSTRACIÓ 5: LA HUMANITZACIÓ DEL PENIS.....	125

## § C ] RESUM :::: ABSTRACT

**CATALÀ:** El present treball de Pràcticum per a l'obtenció del títol de Màster en *Cultura a l'Àsia Oriental* a la Universitat Oberta de Catalunya estudia l'ús de la metonímia a l'obra *La caza del carnero salvaje* (1982) de l'autor contemporani japonès Haruki Murakami. A partir del costum del protagonista principal de l'obra que no li agrada posar noms a l'objecte de la seva mirada, avaluem la importància de deixar l'objecte despulat de nom en contraposició a aquells objectes que duen un nom el qual, per costum, hom el pren com a definitori de la identitat de l'objecte. Al llarg del present estudi, i a través de dos estudis de cas, veiem que la metonímia, juntament amb altres trops i tècniques literàries, Murakami ens esbossa una realitat a través d'escenes amb la finalitat de posar-se en diàleg amb el lector per a aportar-nos la idea que el nom amaga un discurs de poder i, mentre que el nom hauria de ser la imatge de la figuració, es converteix en referent d'una similitud i, per tant, el nom pren control sobre la població.

**PARAULES CLAU:** BAUDELAIRE, Charles || BENJAMIN, Walter || CAPITALISME TARDÀ || CONTEMPORANEÏTAT || DEBORD, Guy || DERRIDA, Jacques || ENCARNACIÓ || FOUCAULT, Michel || IMATGE || INTERTEXTUALITAT || JAPÓ || LLENGUATGE || METONÍMIA || MURAKAMI, Haruki || POSTMODERN || PSEUDO-METONÍMIA || REALITAT || SIMBOLISME || SIMULACRE || SOCIETAT DE L'ESPECTACLE.

**ENGLISH:** This EHEA Master's Degree Final Project Dissertation on *Culture in East Asia* at the Open University of Catalonia scans the use of metonymy in *A Wild Sheep Chase* (1982), the third novel of the tetralogy of 'The Rat' by the Japanese contemporary writer Haruki Murakami. From the standpoint of the main character's habit of not naming the objects in his sight, we assess how important is to set the object without a name in contrast to those objects that have a name from which we are in the habit of us believing them as the identity definers. Through two case studies, we realise that metonymy, together with other figures of speech and literary techniques, Murakami sketches a reality through scenes having as purpose to establish a dialogue with the reader, and by doing so, he provides us the idea that the name covers a discourse of power under itself. While the name should be the image of figuration, in reality it becomes the referent of similitude and, as such, the name takes the control over the people.

**KEY WORDS:** BAUDELAIRE, Charles || BENJAMIN, Walter || CONTEMPORARY || DEBORD, Guy || DERRIDA, Jacques || EMBODIMENT || FOUCAULT, Michel || IMAGE || INTERTEXTUALITY || JAPAN || LANGUAGE || LATE CAPITALISM || METONYMY || MURAKAMI, Haruki || POSTMODERN || PSEUDO-METONYMY || REALITY || SIMULACRUM || SOCIETY OF THE SPECTACLE || SYMBOLISM.

<<Para el científico social hay una fuente básica de inspiración: *la propia sociedad*. Y parece haber un factor estructural fundamental detrás de la inspiración y las ideas originales: vivir una vida rica, variada y no demasiado bien planeada.>>

Johan Galtung  
*Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas.*

## § 1 | INTRODUCCIÓ I PRESENTACIÓ DEL PRÀCTICUM

### 1.1 ◆ PRESENTACIÓ, DELIMITACIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA DEL PRÀCTICUM.

Aquesta recerca per al *Pràcticum* en Estudis d'Àsia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya s'emmarca dins la línia temàtica de 'Cultura a l'Àsia Oriental' en l'àmbit genèric de 'Pensament' i duu per títol *D'un penis i de dues orelles. El nom com a imatge de la figuració a La caza del carnero salvaje de Haruki Murakami*.

La present anàlisi arranca a partir del nostre *Treball de Recerca* (a partir d'ara TdR) presentat a la Universitat Oberta de Catalunya el juny de 2017 i que es troba referenciat a l'aparell bibliogràfic com Esteban (2017). Per al present estudi, i a diferència del TdR, ens centrem, solament, en un sol llibre de la tetralogia<sup>1</sup> coneguda com 'El Rata' de l'escriptor japonès contemporani Haruki Murakami (1949 - ), *La caza del carnero salvaje*, referenciat a l'aparell bibliogràfic com Murakami (1982). Obra,

<sup>1</sup> Pel que fa a la designació no oficial de tetralogia, ens basem amb la tesi de Hong [2013: 19]. El Rata és un personatge, amic íntim de Boku i que apareix als tres primers llibres i, per tant, oficialment es coneix com a *Trilogia de 'El Rata'*. Atès, però, que Murakami escriu un llibre després de la trilogia en què es reprenen situacions viscudes pel personatge principal Boku, alhora que Boku en torna a ser el personatge principal, ho considerem tetralogia. Els llibres que formen part de la tetralogia són, per ordre de publicació: *Escucha la canción del viento* (1979), *Pinball 1973* (1980), *La caza del carnero salvaje* (1982) i *Baila, baila, baila* (1988).

aquesta, que hem llegit en llengua castellana i, per tant, les cites que n'extraïem al llarg de la redacció ho fem respectant la versió en aquella llengua. Així mateix, de totes les cites que extraïem de la bibliografia especialitzada, en respectem la llengua original, i si són en anglès o francès, les traduïm en nota a peu de pàgina.

La nostra voluntat de dur a terme la present anàlisi no tant sols se sosté en l'interès de recerca més aprofundida sobre un aspecte concret que trobem en la literatura de Haruki Murakami, sinó que, a més, arranca a partir de dos pilars que es basteixen, per un costat, sobre la ferma voluntat per part nostra de millorar com a investigadors i, per l'altre, corregir aspectes que, en el moment de confecció del TdR, no vam saber entendre o no vam saber veure com a estudiants novells de recerca.

Així doncs, la idea *in nuce* d'aquest Pràcticum la trobem en l'apartat 3.4 a Esteban [2017: 51-55] i que duu per títol "Els no-nom". Un apartat que ens va interessar molt en el seu moment i que ara hem volgut examinar amb més deteniment. La idea principal d'aquell apartat i que funciona com a *axis mundi* des del qual es basteix la present recerca és la figura retòrica de la **metonímia**. Allà hi argumentem, entre d'altres, que el seu ús té a veure amb postures contestatàries anti-sistema per part de l'autor i que es poden circumscriure en aspectes com el *nihonjinron*, la discussió entre literatura pura i literatura de masses, o en aspectes derivats de la desfeta i la consegüent desil·lusió social del moviment *Zenkyōtō*<sup>2</sup>.

Més enllà de tot el que vam dir en el seu moment, per a la present recerca volem discernir el propòsit de l'ús de la metonímia per part de Haruki Murakami. És a dir, i d'aquí en neix la pregunta inicial de recerca que hem acordat amb la nostra consultora metodològica la Dra. Montserrat Crespín Perales en data de 10 d'octubre de 2017, ens qüestionem si el seu ús és purament retòric amb la finalitat d'embellir el text o bé, per contra, la seva finalitat és, per un costat, una descripció de la contemporaneïtat i/o, per altre costat, una crítica social, política i cultural del Japó del tombant segle XXI. En aquest darrer cas, doncs, aquesta figura retòrica s'ajustaria a una actitud ideològica per part de Haruki Murakami i creiem que, no només conformaria una manera de ser i de fer, sinó que s'acomodaria a una mena de 'patró', una convenció estilística literària particular de l'autor en la gènesi del llibre font d'aquesta recerca.

---

<sup>2</sup> Per a més informació, vegeu Esteban [2017: 20-37].



Dit això, doncs, la pregunta inicial de la que partim per a confirmar o desmentir el que acabem de dir suara i que encamina el nostre treball és:

QUIN VALOR TÉ LA METONÍMIA A *LA CAZA DEL CARNERO SALVAJE* DE HARUKI MURAKAMI?

És així, doncs, que la nostra mirada com a investigadors en el present Pràcticum és diferent de la que vam mantenir en el TdR. Si bé en aquell hi vam pretendre universalitzar quelcom de particular —és a dir, ens vam entossudir en què el tarannà de Boku (particular) era il·lustratiu, representatiu o arquetípic de l'humà de gènere masculí en les societats postmodernes de capitalisme tardà (universal)- per al present Pràcticum prenem la figura retòrica de la metonímia en tant que universal per a estudiar-ne l'aspecte particular en la seva literatura, és a dir, i tal com hem comentat abans de plantejar la pregunta inicial de recerca, quin és el seu ús en el tercer llibre que conforma la tetralogia, el de *La caza del carnero salvaje*.

Per a bastir el nostre relat investigador arran de la metonímia, fem un zoom a un aspecte que considerem clau en aquesta obra literària i que té a veure amb la subjectivitat de Boku, el protagonista principal de l'obra. D'aquest enfocament en sorgeix la següent qüestió: **per què no posa noms propis a l'objecte de la seva mirada i, per tant, ha d'usar una figura retòrica com la metonímia?** Una resposta plausible a aquesta qüestió ens la dóna el propi Murakami a través de la veu de Boku quan, al llarg de l'obra que analitzem, es demana quina és la importància de posar noms a les coses i quina necessitat hi ha. És a partir de la seva argumentació que nosaltres prenem dos exemples extrets de la seva novel·la i que ens serveixen d'estudi de cas que permeten aproximar-nos al marc teòric però que, a la vegada, ens permeten confeccionar tots els passos del present Pràcticum i arribar a conclusions a partir de les hipòtesis que en sorgeixen. Els exemples d'estudi de cas són 'el penis de la balena' i 'la noia de les orelles'.

A partir de la pregunta assenyalada en negreta més amunt, valorem la importància que té, o no té, el fet de posar nom a les coses (Derrida), quina relació hi ha entre llengua i realitat (a través de la gramàtica generativa), a la vegada que entenem que allò que penetra a través de la mirada es presenta com a imatge i, per tant, n'inferim que l'objecte de la mirada de Boku és una imatge. Una imatge, a més, que es presenta i

representa en el discurs escrit sota la forma de metonímia i que, aquesta, serveix de plataforma, o de trampolí, per a remetre'ns cap a conceptes com al·lusió i al·legoria, a correspondència i sinestèsia segons l'entenen els simbolistes (Baudelaire i Mallarmé) i que en trobem una exegesi a l'obra de Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*<sup>3</sup>, i al seu concepte d'aura i de reproductibilitat de l'obra d'art, però també a conceptes com el fetitxe (Marx) i simulacre (Baudrillard) que s'emmarquen en la cultura de masses en la postmodernitat dins del capitalisme tardà. En cas que aquestes imatges posin de manifest un caràcter ideològic amb una finalitat política de control, ens remetent, en darrer terme, a com es vigila una societat (Foucault) i com aquesta societat esdevé un espectacle (Debord). Totes aquestes idees articulades pels pensadors que hem posat entre parèntesi són les més rellevants i que ens serveixen de marc teòric per al present Pràcticum, les idees i teories dels quals estructurarem i plasmem a l'apartat 1.2 més avall, entre d'altres.

Així les coses, una vegada hem establert la connexió que hi ha entre la pregunta inicial i el marc teòric, la recerca d'aquest Pràcticum queda delimitada a donar llum al valor de la metonímia en tant que imatge vista. I això dins del marc de la contemporaneïtat al tombant segle XXI en un Japó que entenem postmodern en l'era del capitalisme tardà.

Quant a la justificació de la present recerca passa, per un costat, per una actitud personal que es veu engrescada en abellir-li l'aprofundir en un aspecte que, tal com hem dit a l'inici d'aquest apartat, ens atrau molt, i és el fet de no posar nom als objectes de la mirada i, també, a valorar-ne quina importància tenen els noms de les coses. Per altre costat, perquè considerem que podem aportar noves idees i, sobretot, noves visions a l'hora d'estudiar part de l'obra de Murakami. Tot i que autors com Matthew C. Stretcher, o bé Michael Seats, actualment lector a la universitat de Curtin a Austràlia<sup>4</sup>, tenen bons i valuosos estudis arran de la literatura de Haruki Murakami, com també ha estat objecte d'estudi per part d'estudiants de màsters i doctorats arreu del món, considerem que, tot i que ja s'ha estudiat el valor de l'al·legoria i de la metonímia a la seva literatura i que nosaltres seguim aquestes línies, no s'ha fet per a derivar-ho cap a autors com Guy Debord i la seva *societat de l'espectacle* i, encara menys, que

<sup>3</sup> *Libro de los pasajes* és tal com es coneix en castellà. La versió que hem utilitzat nosaltres és la que es troba a l'aparell bibliogràfic sota la ressenya Tiedemann (2017).

<sup>4</sup> Vegeu-ho a: <https://staffportal.curtin.edu.au/staff/profile/view/Michael.Seats> [data de darrera consulta: 6 de novembre de 2017].

nosaltres en tinguem un bon coneixement, s'hagi aviat a través dels simbolistes francesos, com tampoc s'han estudiat aquestes figures retòriques des de la perspectiva de la lingüística generativa i la neo-retòrica dels estructuralistes. És a dir, per tot el que hem pogut llegir fins ara, tota la crítica parla de 'metonímia' per a veure'n els objectius, però no es para a disseccionar-les i com aquestes poden conformar un 'mode' d'escriptura i no pas simple retòrica d'embelliment textual. Per això, considerem que aportem una visió nova a l'hora d'endinsar-nos a algunes dimensions de la literatura de Murakami i que pot aportar certa novetat arran dels estudis ja existents i que pot complementar i arrodonir tot el que s'ha dit fins avui.

## 1.2 ◆ MARC TEÒRIC.

D'antuvi, el marc teòric d'aquest Pràcticum necessita la contextualització històrica i sociològica en què s'emmarca la present recerca. En aquest sentit, recollim de nou el que vam mencionar al TdR quant a les **societats postmodernes de capitalisme tardà**. Per a aquesta contextualització, els articles de Aylesworth (2015) i Lyotard (1987) pel que fa a la postmodernitat, i els de Zuidervaart (2015) i Adorno i Horkheimer (1969) pel que fa al capitalisme tardà, ens ofereixen el marc teòric per a la perspectiva cultural i econòmica que s'esdevé a partir dels avenços tecnològics després de la Segona Guerra Mundial. Tots aquests avenços porten, per un costat, a foragitar els relats i meta-relats perquè no es poden legitimar i, així, pren relleu tot allò que pugui ser científic o revestir-se de ciència. El coneixement, doncs, ja no busca la veritat sinó l'ús que té. Per l'altre costat, l'economia és el principal centre d'organització de tots els sectors de la societat i els humans som objectes que seguim les lleis de mercat provocant que la societat s'organitzi al voltant de la producció de valors d'intercanvi. D'aquesta manera, els productes perden la seva identitat de "valor d'ús" i prenen una nova identitat que és la del "valor de canvi", o valor social. D'aquí es deriva que el producte es converteix en un fetitxe i la societat el relaciona amb la 'veritat'.

També ens cal una aproximació de caire polític al Japó de finals de la dècada dels 70 del segle XX, anys en què passa l'acció de la novel·la. I això ho fem tornant a veure el moviment *Zenkyōtō* però d'una manera més global en què hi establím la connexió amb el grup francès *Socialisme ou Barbarie* del que, a través de Blanchard

(2007) n'extraiem les bases socio-polítiques de la desfeta que va comportar el post maig del 68 i també la desfeta del *Zenkyōtō* per a poder parlar de la subjectivitat de Boku a través dels textos de Cassegard (2007) i Iwamoto (1993). Una subjectivitat que oscil·la entre un *shutaisei* –subjectivitat del dia-a-dia- imposada per l'Estat-Nació i un *shutaisei* genuí a través del *nichijōsei* –la lluita contra aquesta subjectivitat imposada-. Alhora, ens permet veure, també, la generació moratòria, o sigui, els que van decidir seguir el corrent de la societat de consum que, a canvi de la desfeta del moviment estudiantil, el govern els va omplir d'oci, bona economia i despesa.

Pel que fa al concepte de **contemporaneïtat**, aprofitem les definicions que en donen Aguila [2005: 1] des d'un punt de vista europeu, i Seats [2006: 57-64] per a un punt de vista que té a veure amb el Japó, terme que per a tots dos és pivotant a 'modern' i 'modernitat'. Se'ns fa imprescindible recordar que el concepte 'modern' i, per derivació, 'modernitat', s'estableix al Japó, i segons la historiografia, amb l'inici del període Meiji -1868- i la construcció de l'estat-nació. Per Aguila, la contemporaneïtat és quelcom més que modernitat en tant que distància amb el món simbòlic medieval. Per a ell és “...*la vida concreta y cotidiana del hombre en el mundo [...] siempre cambiante y en continua transformación, que vive entre el pasado y el futuro, [i condemnat a] caminar siempre en el presente, a buscar su identidad en la fugacidad del día a día.*”. Per a Seats, en canvi, i en un context com el japonès, el terme és ambigu ja que representa un dilema i és una qüestió difícil de desentrellar. Si relacionem contemporaneïtat amb la veu japonesa “gendai”, diu l'autor que això opera com a un tipus de suplement en tant que afegit o substituït del terme “kindai”, que vol dir modern (pàg. 57). En tant que suplement, té una naturalesa supèrflua alhora que necessària, i això li dóna aquest caràcter ambigu ja que es pot usar en un ampli rang d'usos i contextos. En qualsevol cas, el terme “contemporani” en japonès es mou a partir del paradigma de “modern”. Per tant, els termes “gendai” i “kindai” operen en una relació co-extensiva i suplementària, i que es cohesionen entre ells en denotar un període històric o d'estil i que, a més, el terme contemporani juga un paper important en la recepció de l'obra estètica ja que es projecta en el lector una estratègia de lectura en avançar-li una dimensió de lectura que comporta l'activació de paràmetres ideològics sobre la lectura (pàg. 58). Un dels trets que ens recorda Seats és que la contemporaneïtat es troba caracteritzada per l'avorriment i que es pot sobrepassar a

través de la novetat que, en darrer terme, es relaciona amb cultura i informació (pàg. 62), la qual cosa ens mena al “sistema d’objectes” de Baudrillard en què el consum de coneixement opera en tant que simulacre d’allò social i, per tant, la novetat i la contemporaneïtat es configuren, de manera semiòtica, en una estructura mítica que opera amb la finalitat d’assegurar una recerca irrefrenable de nova informació. Una informació que, en tant que coneixement i poder, queda estipulat en el parlament del Primer Ministre Nakasone de 1986 titulat “Chiteki Suijin” (els estàndards intel·lectuals) i que caracteritza el Japó contemporani com una societat d’alt nivell d’informació (pàg. 63). Per tant, el Japó contemporani té a veure amb la validació i disseminació de la informació que va en paral·lel a la cerca de novetat que funciona, alhora, com a plataforma per a construir un espai discursiu i cultural amb el fetitxe de la paraula històrica “ara”, al mateix temps que sorgeix la paradoxa de negar la historicitat de la seva construcció. En aquest sentit, l’autor ens transmet la idea de Karatani que rau en el fet que la periodització històrica implica, inevitablement, unitats teleològiques i imaginàries amb la finalitat que la cultura produeixi un sentit o un significat sobre ella mateixa (pàg. 64).

Com que el present Pràcticum parteix de la idea del per què cal posar nom a les coses i, més concretament, **per què cal posar un nom propi a una persona**, Biset (2013) ens aproxima la informació sobre quin paper juga la pràctica intel·lectual per la figura del nom propi segons Jacques Derrida. Hom considera el nom com el nucli últim del llenguatge al qual s’hi estableixen connectors de diversos tipus, la interpretació del qual pot ser correcta o impròpia i, per tant, o bé se la considera font de veritat i de caire no-violent, o bé se la considera precària perquè mena a dubtes i a preguntes i, per tant, de caire violent. És així com el nom propi no només explicita una concepció del llenguatge, sinó també explicita una concepció política fonamentada en l’oposició de violència vs. no-violència fins al punt que els noms propis deixen de ser noms propis per passar a ser classificacions d’un sistema de diferències i en perden la propietat d’origen. Biset (pàg. 127) conclou amb la idea derridiana que per a foragitar la violència en l’apel·lació del nom –posem per cas, quan li diguem a algú, pel seu nom, ‘vine!’-, cal que un nom no es converteixi en apel·lació sinó en una figuració. En aquest sentit, i mencionat per Hernández (s.a.), el nom propi, en tant que conté un poder, és el nom d’un mort que, a priori, cuida i legitima qualsevol exercici de rememoració.

És així com, i derivant-ho a Foucault, Hernández ens recorda que el nom es connota a una forma d'autoritat i control i, per tant, és un ens que restableix el poder i ens mena cap al símptoma de normativitat i que comporta allò que és constitutiu de la política. Però això comporta el problema de la subjectivitat que fonamenta una acció i, per tant, sorgeix un nou problema, el de la finalitat d'aquesta acció. Per altra banda, ens és important assenyalar el que Terricabras (1995), i arran de la filosofia de Wittgenstein, ens diu sobre llenguatge i realitat. Ens recorda que sovint es posa el llenguatge entremig de l'individu i la realitat, creient que el llenguatge és una eina i que la realitat es troba fora de l'individu i, per tant, creiem que el llenguatge només serveix per a comunicar. Comunicar és una de les funcions del llenguatge, però no l'única. Per tant, cal veure que la relació que es manté entre llenguatge i realitat no és externa, sinó circumstancial i que dóna sentit a la realitat. El llenguatge, doncs, és el medi on la realitat es mou i, a més, és qui permet lligar la realitat. I tot això entenent que, tal com ens recorda Karatani [1993: 47], la pràctica de la llengua parlada divergeix de la pràctica de la llengua escrita i, per tant, són diferents. La llengua parlada no correspon amb la llengua escrita i això comporta un problema: la creença que l'escriptura és un mode de significació que reflecteix la parla.

Així doncs, per a foragitar les connotacions del nom propi i entenent que el llenguatge pot conformar una imatge, i que la praxi de l'escriptura no correspon amb la de la parla, arribem al concepte de **metonímia**. Abans de res, ens és important d'assenyalar que és una figura retòrica que pertany al terme més general de **trop** i que s'entén com a "*procediment que consisteix a emprar una paraula o expressió amb sentit figurat, translàtic, en substitució de la paraula o expressió pròpies*"<sup>5</sup>. En aquest sentit, i seguint el que diu Riquer (2012), la metonímia, la metàfora i l'al·legoria són, entre d'altres, trops. Centrant-nos, ara, en el terme metonímia, no tant sols ens remetem al que en diu la segona edició del diccionari en línia de l'Institut d'Estudis Catalans "*figura retòrica que consisteix a designar una cosa amb el nom d'una altra amb la qual manté una relació necessària, com ara l'efecte per la causa, el contingut pel continent, etc., o viceversa*"<sup>6</sup>, sinó que, per a evitar-ne la confusió que pot menar cap al concepte de metàfora, ens basem en Bekaert (2009). Per a l'autora, i assentant el seu discurs en

<sup>5</sup> Vegeu-ho a: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/content/trop> [Data de darrera consulta: 5 de novembre de 2017].

<sup>6</sup> Vegeu-ho a: <https://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=meton%EDmia&operEntrada=0> [Data de darrera consulta: 5 de novembre de 2017].

teories de lingüística cognoscitiva arran de l'expressió a través de les metàfores i metonímies, ens recorda que aquestes no són meres figures d'estil sinó que exerceixen un paper central en la cognició humana (pàg. 7). Una cognició que li cal passar a través de l'art i la poesia perquè es consideren "*erupciones espontáneas de los sentimientos*" (pàg. 10). Eines, l'art i la poesia, curulles de metàfores i metonímies. Per a això cal posar-nos en l'exercici del realisme experiencial que pren forma en la interacció tant amb la resta d'humans com amb el nostre entorn físic i cultural i que desemboca en la idea d'*embodiment* o caràcter corpori de la cognició i del llenguatge, el que nosaltres en direm **encarnació**. Per tant, la comprensió de conceptes abstractes, mentals i emocionals es reflecteix en el llenguatge a partir de la pròpia experiència corpòria (pàgs. 11-16). I és així perquè, segons els lingüistes cognitius, la metàfora és allò que ens permet conceptualitzar idees abstractes en termes de conceptes més concrets (pàg. 19). Per tant, entenent que l'entorn és una metàfora que cal concretar, ens cal esclarir quina diferència ens urgeix establir per a diferenciar la metàfora de la metonímia. Pel que fa la metàfora, és important assenyalar que es mou entre dos dominis: l'origen –el que presta els seus conceptes-, i el destí –sobre el qual se sobreposen els conceptes de l'origen-. És a dir, la metàfora funciona com a projecció (pàg. 19). Una projecció, però, que no conté tota la informació del domini origen sinó que només en pren alguns trets dominants i, a més, només funciona si té dos tipus de projeccions diferents: un tipus relacionat amb correspondències ontològiques i un altre tipus que ho fa amb correspondències epistèmiques. Les ontològiques emfasitzen les analogies que existeixen entre les diferents parts de tots dos dominis mentre que les epistèmiques projecten el coneixement que tenim del domini origen (pàgs. 19-22). Per contra, la metonímia es defineix com una mena de referència indirecta a la que ens referim a una entitat implícita, la que s'anomena zona activa, a través d'una altra entitat explícita que s'anomena punt de referència. De metonímies, en trobem de diversos tipus: la part pel tot, el contingut pel contenidor, la institució per les persones responsables, el productor pel producte, etc. (pàgs. 23-29). Per al present Pràcticum, però, ens centrem en la metonímia de la part pel tot. Breu, si bé tant les metàfores com les metonímies faciliten el raonament sobre determinats conceptes, la diferència principal que s'estableix entre aquestes dues figures retòriques és que la metonímia opera dins d'un sol domini mentre



que la metàfora ho fa en dos dominis diferents i, a més, la metonímia funciona a partir d'una referència indirecta per la que ens referim a una entitat implícita (pàgs. 44-45).

A partir d'aquesta autora, i entenent que una metonímia forma part, en darrer terme, del grup de trops, la metonímia no deixa de ser **al·lusió**, entenent aquesta segons ho estableix la segona edició en línia del diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans i que és la "*figura retòrica que consisteix a evocar una cosa per mitjà d'una altra que hi fa pensar*". Per a això ens remetem a Jullien [1985: 257-260] i a Karatani [1993: 11-75]. Per a Jullien, i fent referència a l'obra literària xinesa, aquesta és una al·lusió ja que es troba en relació a quelcom que no es nombra, perquè la representació està més enllà de la representació i perquè allò accessible ho és en el moment en què la contemplació és intuïtiva però objectivament inassolible. El mateix autor ens en fa la diferència amb la metàfora que, per a ell, no és res més que 'dir en lloc de' o 'mantenir una relació de semblança'. Dit això, per a Jullien aquest *més enllà de la representació* significa que en el moment en què l'obra ha estat transcendida, en el moment en què la subjectivitat deixa d'estar subjecte exclusivament a la seva pura determinació fenomènica, qualsevol representació esdevé al·lusiva d'allò essencial i existencial. En aquest sentit, Karatani (pàg. 53), compara la literatura medieval europea amb la literatura japonesa prèvia al moviment "*Genbun-itchi*"<sup>7</sup> del període Meiji i ens recorda que l'al·legoria també ha format part de llur tradició i que, a més, es troba dins del reialme d'allò que és visual i, alhora, abstracte. Pel que fa la poètica japonesa, la imatge dels caràcters se sobreposa a la seva fonètica i, per tant, un poema és, abans de res, visual. Per tant, com que les metonímies que treballem al llarg d'aquest Pràcticum ho són perquè parteixen d'imatges que Boku incorpora a través de la mirada, aquestes imatges esdevenen al·legòriques perquè transcendeixen la realitat objectivable.

El fet que la imatge ens permeti transcendir la realitat i, per tant, anar a buscar uns significats o fer-ne unes lectures a través de l'al·lusió, ens mena, primer, al concepte d'intertextualitat i, després, als conceptes de correspondència i sinestèsia dels simbolistes europeus per a derivar-nos, tot plegat, a la reproductibilitat de l'obra d'art, aura i fetitxe. Per a la **intertextualitat**, **meta-textualitat** o **transtextualitat**, ens basem

<sup>7</sup> Vegeu-ho a <https://dlc.iec.cat/results.asp> [Data de darrera consulta: 5 de novembre de 2017].

<sup>8</sup> Moviment polític-intel·lectual per a l'establiment de la nació moderna a la segona meitat del període Meiji i l'intent de romanitzar la llengua japonesa i unificar la llengua escrita amb la llengua parlada, és a dir, a imitació de les llengües europees, convertir l'escriptura del japonès en transcripció fonètica tal com es fa en les llengües indoeuropees. Per a més informació, vegeu Karatani [1993: 45-48].



amb Genette [1962: 10-11] qui ho defineix com una relació de co-presència entre dos o més textos i, més concretament, com la presència efectiva d'un text en un altre. Per a aquest autor, la intertextualitat es pot donar directament a través de la cita, el plagi o l'al·lusió. Això fa que l'obra ofereixi al lector la percepció de relacions entre una obra i altres que l'han precedit o l'han seguit. En aquest sentit, però, nosaltres partim de la idea que un text és, abans de res, una imatge visual que es desxifra a través de la mirada i, per tant, la definició de Genette la fem extensiva a qualsevol fenomen visual: sigui poesia, pintura, fotografia, cinema o literatura –entesa com allò que es troba *dibuixat* sobre un material i que penetra a través de la mirada-. Breu, les arts visuals.

La França de finals del segle XIX, de 1885 a 1895, en plena època post-romàntica, veu néixer el moviment simbolista del que Baudelaire (1821-1867), Rimbaud (1854-1891), Verlaine (1844-1896) i Mallarmé (1842-1898) en són els màxims representants. Tal com ens explica Balakian (1967), el moviment simbolista és un corrent artístic i intel·lectual que sorgeix en reacció negativa front les tradicions literàries de les convencions romàntiques i que es basen en el rebuig del món –el terme francès <<ennui>> descriu aquesta postura i que per als simbolistes expressa la fatiga moral, la desmotivació, desinterès envers les coses, sempre relacionat amb la modernitat<sup>9</sup>- i la rebel·lia contra les maneres acceptades d'escriure. Són ells que articulen els conceptes de **correspondència** i **sinestèsia** i que ens són vàlids per a la present recerca. Per a Charles Baudelaire, influenciat per Emanuel Swedenborg (1688-1772) i els romàntics, la correspondència rau en què la paraula conté el significat espiritual d'allò físic i que la relació que s'estableix entre el significat i el significat es fa a través de símbols (és a dir, el referent és un símbol). Així doncs, tot allò que existeix en la natura són símbols que es relacionen per correspondències perquè el món natural i tot el seu contingut existeix i subsisteix gràcies al món espiritual (pàg. 26). Per tant, la correspondència no és res més que la imitació de l'infinit (pàg. 29) i que els simbolistes creien que el podien descobrir (pàg. 30). Per a Baudelaire, hi ha una correspondència literal entre el món diví i el natural. A més, per a ell, el concepte de

<sup>9</sup> Ens agradaria fer ressò del que ens comenta la nostra assessora de continguts en la nostra comunicació electrònica del dia 3 de novembre de 2017 arran del terme simbolista <<ennui>>, i que porta per títol “Terme simbolista <<ennui>>”. Per part nostra, vam presentar el dubte de si aquest terme l'haurien pogut prendre del subgènere literari trobadoresc dels <<enuègs>> i que trobem reflectit en la poesia de Jordi de Sant Jordi (1339-1424) que, a més de ser un subgènere, també era un medi on plasmar la molèstia, la nosa, l'enuig o les contrarietats viscudes pel trobador. Certament, i tal com ens respon la Dra. Crespín, sí que s'hi pot establir la connexió etimològica però el sentit canvia quan parlem de finals del segle XIX. El sentit que té per a l'època del simbolisme és el que hem assenyalat entre guions i que ens ha aportat la nostra assessora de continguts.

símbol es troba molt a prop del concepte d'al·legoria, fins al punt que per a Baudelaire no hi ha cap mena de diferència entre símbol i al·legoria (pàg. 47). D'aquí podem dir, doncs, que la correspondència es dona a través del símbol en tant que al·legoria i això gràcies a la projecció de la visió interior sobre el món de fora, situant així la correspondència entre la visió interior i la realitat exterior en la interacció entre allò subjectiu i allò objectiu (pàg. 51). Pel que fa al terme sinestèsia, i seguint Baudelaire, no dona un vincle entre el Cel i la Terra ni ens transporta a l'estat diví sinó que troba les connexions entre les experiències sensorials aquí a la Terra. El secret per a assolir la sinestèsia no resideix en la visió interior i el seu contacte amb allò diví, sinó més bé en la connexió de la ment amb els sentits mitjançant estímuls naturals. Així doncs, la sinestèsia és estrictament terrenal i descriptiva del tipus d'associació en cadena que els estímuls sensorials poden produir en la ment humana (pàg. 52)<sup>10</sup>. En darrer terme, doncs, la sinestèsia i la correspondència es poden donar si el discurs és indirecte, és a dir, que la comunicació sigui a través d'imatges que tenen tant un valor subjectiu com objectiu (pàg. 55). Un altre autor que ens interessa d'aquest moviment és Stéphane Mallarmé per a qui el símbol representa el perfecte ús del misteri que s'aconsegueix en evocar un objecte, poc a poc, per posar de manifest l'estat d'ànim del poeta (pàg. 105). Tant és així que l'estat d'ànim no pot ser identificat amb un objecte únic i circumscrit i, per tant, Mallarmé proposa suggerir enlloc d'anomenar fins al punt que el símbol significa allò oposat a la representació. I això perquè la designació és finita i el suggeriment és òrfic amb múltiples significats (pàgs. 105-106). Per tant, el suggeriment és allò oposat a la designació. Pel que fa al Japó, i tal com podem llegir a Crespín (2012), la introducció del simbolisme francès al país nipó ho fa a través de la mà de Ueda Bin (1874-1916) i a través del llinatge que representen el propi Verlaine i Mallarmé. Autors com Kitahara Hkushû (1885-1942), Murayama Kaita (1896-1919) o Kanbara Ariake (1875-1952) ens recorden “...la crisis y la extrañeza de los individuos hace un siglo y la desavenencia con la que vivimos nuestro presente ahora...” i que el simbolisme, tant a Europa com al Japó, no és res més que el mal de fi de segle, un mal que intenta expressar el que és inexpressable i busca, a l'interior seu, reconèixer una altra realitat més enllà del món visible i que és “...una realidad más real que la aparente”.

---

<sup>10</sup> De la que Proust n'extreu el concepte de “memòria involuntària”. Vegeu Balakian [1967: 52].

Arran dels simbolistes francesos, Walter Benjamin té aspectes a aportar per a la present recerca. Tal com ens indica Fernández-Polanco [2014: 2], la imatge al segle XX és la connexió del material de la realitat i la immediatesa de la seva presentació, una al·legoria que, segons l'entén Benjamin, no té a veure amb un infern després de la mort, sinó que l'infern està aquí i que ve representat per l'experiència buida del capitalisme (pàg. 5). Una imatge, en definitiva, que en la contemporaneïtat pretén legitimar un discurs, el que Buck-Morss i citada per Crespín (2017) en diu "*economia visual*" fins al punt que "*no hay poder sin imagen*".

Pel que fa als termes d'aura, reproductibilitat de l'obra d'art i fetitxe, ens hem de remetre a Walter Benjamin per als dos primers i a Karl Marx per a l'últim. Carmona (2006) ens aproxima a la idea de **fetitxe** de Marx tot dient-nos que, allò que és específic del capitalisme és la producció de la plusvàlua, és a dir, la transformació de la mercaderia en diner i capital. La plusvàlua s'esdevé quan s'intercanvien dos valors que no són iguals: l'obrer ven la seva força de treball que produeix un valor de canvi molt superior al que rep com a salari. D'aquí en sorgeix la mercaderia que, com a tal, és diferent de la cosa 'natural'. Per a Marx, la cosa 'natural' no té valor per si mateixa – posem per cas un tronc que trobem al bosc- sinó que necessita del treball social que fa de mediador entre l'home i la natura i un treball útil perquè aquella cosa 'natural' es converteixi en mercaderia –quan el tronc s'ha convertit en taula, per exemple-. D'aquesta manera, la mercaderia té una dimensió física que ve representada pel simple valor d'ús –una taula que ens serveix per menjar- i té una dimensió metafísica que li ve donada pel producte social i se li dóna un valor de canvi –el valor econòmic que té aquella taula-. El problema sorgeix quan en les societats modernes capitalistes només es presenta la visió metafísica i es fa creure que això és natural. Per tant, es nega el seu valor d'ús i només es mostra el valor de canvi i es nega, a més, la dimensió humana que ha permès la transformació de la matèria primera. Això és el que dóna llum al concepte marxista d'alienació i, també, a la idea de reificació segons Adorno, Horckheimer i Lukàcs fins al punt que el mercat apareix com una configuració metafísica realitzada i sorgeix el fetitxe provocant que tot allò que no és material en l'objecte capitalista, la idea d'aquest mateix objecte, passa a ser ideologia. És a dir, de la idea passem, en el capitalisme, a la mera brillantor. És així com la idea s'associa amb actituds com la contemplació perquè la brillantor de la mercaderia provoca fascinació, seducció,

fetixisme. Per tant, el fetitxe, aquell objecte de desig, representa el trànsit entre la idea (la brillantor que deixa anar la mercaderia) i la cosa en si (la mercaderia per ella mateixa). A més, en cada producte hi ha les petges de quelcom de vell, s'hi esdevé un vincle amb l'antigor, un vincle necessari que manté la doble dialèctica entre vell i nou que referma la mercaderia com objecte de culte de la societat moderna i postmoderna.

Aquesta idea de vell/nou la desenvolupa Benjamin qui considera que la brillantor no es troba en l'objecte sinó en la mirada i que, per tant, és un fetixisme subjectiu que ell en diu **fantasmagoria**. Una fantasmagoria que per a Benjamin és el fetixisme de la mercaderia com a morts vivents (Fernandez-Polanco, 2014, p. 5). Aquí hi té cabuda el terme **ruïna** segons ho entén Benjamin. I és que per a ell, i partint de la imatge d'un fòssil que captura el procés de decadència natural que indica la supervivència de la història passada dins del present, com a imatge d'estructura decadent, conforma una 'natura petrificada' que caracteritza les mercaderies que encarnen la fantasmagoria moderna que, al seu torn, congelen la història de la humanitat. Aquestes estructures esdevenen imatges oníriques il·lusòries en què el fetitxe rebutjat es queda tan buit de vida que només en sobreviu la seva petja en l'embolcall material [Buck-Morss: 1995, 181-182]. Per a Benjamin, i tornant a Carmona (2006) l'art és el fetitxe més pur en la societat moderna i postmoderna. Per a ell, el fetitxe ja no guarda relació entre desig i ús sinó que manté una relació entre desig i necessitat, tot i que el fetitxe del capitalisme és el cos immaterial de la mercaderia i que és inútil tot i ser social. Per a Benjamin, doncs, la plusvàlua de l'obra d'art en tant que mercaderia és allò que té de més. És a dir, per a Benjamin, l'autèntica obra artística és aquella que va tenir un primer i original valor d'ús i que, a més, conté l'**aura**: quelcom que només és comprensible en l'àmbit de la tradició en la que sorgeix i que la seva presència és irreplicable. Dit això, doncs, Benjamin considera que la reproducció trastoca la característica àurica de la mercaderia ja que es desvincula l'obra del context de la seva tradició i li ofereix una presència massiva. En aquest cas, quan l'art perd la seva aura és quan pren un valor cultural, i es fonamenta en una praxis política de **reproductibilitat** perquè, de manera feixista, ofereix la sensació d'emancipació per a les masses que s'hi troben reproduïdes en prendre un valor exhibidor. Per tant, per a Benjamin, l'art és allò que es dona entre el valor cultural (valor d'ús) i el valor exhibidor (valor de canvi

politzat) i que ha perdut la seva aura en formar part del cercle de reproductibilitat de l'obra d'art.

La reproductibilitat i, per tant, la còpia d'una còpia *ad infinitum* ens duu a parlar de Jean Baudrillard (1929-2007) i la seva idea de **simulacre** que trobem articulada en el seu llibre *Cultura y simulacro* i que trobareu referenciat a l'aparell bibliogràfic. Parteix de la metàfora de Borges del mapa virtual que es pretén fer tan real a través de simulacre damunt de simulacre que acaba suplantant la realitat i esdevé una hiperrealitat: el mapa ocupa tot el territori. Com que la realitat queda amagada per la hiperrealitat, només ens queden els simulacres. És, tal com diu ell a la pàgina 10, quan allò real ja no és el que era i només la nostàlgia pren sentit perquè hi ha una:

producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne –una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión.

Seats [2006: 85-112] ens aproxima a la teoria del simulacre i ens recorda que simulacre i modernitat van donats de la mà en tant que hem perdut el referent lingüístic i que la imatge esdevé un tipus de mantra aforístic en allò que conforma l'*aparença* de la postmodernitat. Arribem al simulacre quan assignem significats a allò que creiem que és 'real' en la configuració cultural a la societat de capitalisme tardà. Hi ha una percepció de 'distància' a qui se li dona una semàntica que opera entre, per un costat, la forma imaginable d'un original que se subverteix, de manera rutinària i exemplar, en el referent del llenguatge i, per l'altre, el seu doble simulat o imatge (pàg. 86).

Arribats a aquest punt, se'ns fa necessari mencionar Guy Debord i la seva idea de '**societat de l'espectacle**', base teòrica del situacionisme i teoria crítica de les societats de consum. Per a ell, i tal com ens explica Carmona (2006), la imatge és el propi capital i representa el procés de producció de plusvàlua, un capital que ha arribat a una acumulació total i que s'ha expandit al màxim conformant un espectacle (tesi 34 de Debord). Un espectacle que és la mercaderia transformada en imatge amb el mateix component d'alienació a l'instal·lar-se en el centre de la vida social (tesi 4 de Debord), fins al punt que la imatge espectacular despulla totalment la mercaderia que, malgrat

tenir un gran caràcter de fetitxe, encara conserva el seu costat natural, fins al punt que la imatge passa a ser unidimensional i només és brillantor, és anunci. Per tant, la riquesa en la societat moderna només és la imatge ideològica de la riquesa, una imatge d'una imatge. I tant és així que la tesi primera de Debord (1967) ens recorda que:

La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación. [§1, p. 8].

L'espectacle no és només una acumulació d'imatges dels mitjans de comunicació de masses i la seva publicitat, sinó les relacions socials mediatitzades per aquestes imatges que constitueix una certa concepció del món. Un espectacle que exigeix una actitud d'acceptació passiva que deriva cap a les aparences. Té pretensió de ser necessari i inevitable, d'estar per damunt de les discussions humanes i respondre a lleis pròpies. No respon a un desenvolupament natural de la tècnica, sinó al desenvolupament d'una forma de domini [Ontañón: 2012]. I és que l'aparença de l'espectacle s'amaga sota el vel de cultura que Debord, i explicat per Fassi (2012) la defineix com l'àmbit on allò que és, allò que existeix, es veu representat en el pla de la consciència i el coneixement, en tant que exercici de la capacitat d'abstracció i generalització. A més, en tant que representació, la cultura serveix al domini com a arma de cosificació i, per tant, de separació. És a dir, la cultura de l'espectacle no forma part d'allò viscut, de l'experiència quotidiana de manera que puguin estar integrades sinó que funciona com a imatge escindida d'ella mateixa, reproduint la lògica de la mercaderia en tant que origen de tot allò produït en l'espectacle. I és que en darrer terme, la persona ha de ser l'artista de la seva existència i no pas l'espectador d'una realitat arravatada.

Finalment, entenem que 'el penis de la balena' i 'la noia de les orelles', les dues metonímies que treballem com a estudis de cas, intel·lectualitzen els discursos de gènere que s'estableixen en el Japó del tombant segle XXI. Briceño (2011) ens recorda que els cossos, en la postmodernitat i en societats de capitalisme tardà, no són res més que mercaderia que circula i es consumeix com qualsevol altre objecte, passant a formar, així, una matriu simbòlica en tant que fetitxes. Ens acostem als discursos de gènere, de

manera general, a través de Chidgey, Dr. Red; Querol, Dr. Núria (s.a.) qui ens en donen una visió global, igualment com ho fa Schippers (2007), de com s'han construït i ens apropem als discursos al Japó a través de Sugimoto (1997) que ens apropa a l'estratificació de gènere al Japó i Mostow (2003) qui, a través de la imatge, fa un recorregut històric sobre els discursos de gènere i ens apropa el concepte d'hipersexualització, concepte que creiem que designen tant el penis de la balena com les orelles de la noia.

### 1.3 ◆ APROXIMACIÓ METODOLÒGICA.

#### 1.3.1 ◆ Justificació metodològica i tècnica de recollida de dades.

Partint del marc teòric i, com que l'objecte d'estudi d'aquest treball de recerca vol focalitzar-se en l'ús de la figura retòrica de la metonímia, la metodologia emprada en el present treball de recerca és mixta. És a dir, i segons les tipologies metodològiques descrites per Murillo Hernández (s.d.)<sup>11</sup>, l'objectiu de recerca que es duu a terme en aquest treball és mixt perquè mantenim una recerca bàsica que, partint del marc teòric, té la finalitat de formular noves teories i incrementar els coneixements científics o filosòfics; alhora que fem la recerca aplicada, també anomenada pràctica o empírica perquè, a partir dels resultats obtinguts en la recerca bàsica busquem l'aplicació o ús dels coneixements que adquirim per a aportar noves línies de recerca. Així mateix, aquesta recerca és dinàmica perquè busquem confrontar la teoria amb la realitat, tot usant-nos de la descripció basant-nos sobre les realitats dels fets que apareixen a l'obra per a presentar una interpretació correcta.

El mètode de recollida de dades és documental a partir de la lectura de *La caza del carnero salvaje* (1982) de Haruki Murakami. Per al present Pràcticum, fem ús de tres parts de l'obra. Una primera part que trobem a les pàgines 191-196 i 201-202 on Murakami, en nom de Boku, el personatge principal de la novel·la, argumenta el perquè cal o no cal posar nom a les coses i que ens encamina cap a parlar de la figura retòrica de la metonímia. Això ho il·lustrem a través de dos exemples extrets de la novel·la. El primer exemple és 'El penis de la balena' i que trobem a les pàgines 39-41.

<sup>11</sup> Vegeu-ho a: <http://www.monografias.com/trabajos15/invest-cientifica/invest-cientifica.shtml> [Data de darrera consulta: 19 de maig de 2017].

El segon exemple és 'La noia de les orelles' i que trobem a les pàgines 41-42; 48-49; 51, i; 55-57. Aquests dos exemples els usem com a estudis de cas amb la finalitat de donar suport a allò que s'hagi dit anteriorment al llarg del Pràcticum i, a més, serveixen per a afirmar o negar les hipòtesis i permetre donar una resposta a la pregunta inicial. Tant els dos estudis de cas com l'argumentació del per què cal o no cal posar nom a les coses han de mantenir una relació dialèctica amb els articles acadèmics en tant que s'han de recolzar, comprovar, refutar i aprovar amb la finalitat d'argumentar i arribar a conclusions.

Quant a les fonts documentals, i pel que fa al mètode de recollida de dades, ens basem amb textos escrits especialitzats, tant si són articles acadèmics, ressenyes de llibres, llibres i pàgines web. Els llibres formen part de la nostra biblioteca particular, mentre que els articles acadèmics, així com les ressenyes de llibres, s'han obtingut a través de la biblioteca de la UOC, o bé a través del buscador de Google®.

L'anàlisi de les dades obtingudes és qualitativa genèrica. Ens basem amb la investigació exploratòria dels textos per a destacar els aspectes fonamentals d'una problemàtica determinada amb la finalitat d'elaborar la recerca posterior per a menar-nos cap a la investigació descriptiva com a base per a una major profunditat de recerca.

La informació documental es classifica de la següent manera:

#### 1.3.1.a. ❖ **L'obra literària.**

Com que l'obra l'hem llegida en castellà, la referenciem en aquella llengua, i que trobareu a l'aparell bibliogràfic com Murakami (1982).

L'obra, en tant que producte cultural, ens aproxima a l'època en què ha estat escrita. Una de les limitacions en què ens hem trobat és el fet de no saber japonès, per la qual cosa l'hem hagut de llegir en traducció i, per tant, es perden alguns matisos. Tot i així, aquesta obra ens permet extreure dades que es poden relacionar amb l'època en què l'autor l'escriu: l'ús de la metonímia i el seu valor descriptiu i/o crític social i/o polític.

Per altra banda, aquestes dades que extraïem ens permeten descriure el que hem mencionat al llarg del marc teòric, és a dir: partint de la idea que ofereix Murakami del per què no posa nom a l'objecte de la seva mirada i fer ús de la metonímia, acotem les dades del marc teòric a l'obra literària per a bastir-ne un discurs filosòfic que aprovi



o rebutgi aquelles dades i aportí un apropament nou i acadèmic als estudis sobre l'obra d'aquest autor ja existents.

Totes les dades recollides, tant les que provenen del marc teòric com les extretes de la novel·la que treballem, ens han de permetre desentrellar el valor afirmatiu o negatiu de les hipòtesis i esbrinar, finalment, si la metonímia funciona com a convenció estilística literària pròpia de l'autor o és purament un embelliment del text. També ens han de permetre entendre si el fet de posar nom a les coses té com a finalitat el fet de controlar la "realitat" i, per tant, mantenir un discurs de poder des de l'establishment polític vers la societat.

### 1.3.1.b.❖ **Fonts bibliogràfiques.**

Les fonts que usem en el present Pràcticum es divideixen en dos tipus:

#### 1.3.1.b.i © **Fonts teòriques.**

Són aquelles que ens aproximen als conceptes generals que conformen el nostre marc teòric, és a dir, aquelles obres que ens parlen de les idees estètiques, del simbolisme, de llenguatge, del fetitxe, del simulacre, els discursos de gènere, el capitalisme tardà o la societat postmoderna, etc. Aquestes fonts ens ajuden a emmarcar els aspectes que il·lustrem al llarg del present Pràcticum a través dels estudis de cas per a fer-ne una exegesi i menar-nos cap a les conclusions.

#### 1.3.1.b.ii © **Fonts crítiques.**

Són aquelles que analitzen aspectes concrets de la literatura de Haruki Murakami. Per ser més exactes, aquelles que analitzen el fetitxe, el simulacre, el valor de l'art, l'ús i el valor de la llengua, com s'hi plasmen la postmodernitat i el capitalisme tardà i quins objectius tenen tots aquests valors.

### 1.3.2♦ **Model operatiu d'anàlisi.**

Com hem apuntat abans, l'estratègia metodològica que desenvolupem en el present Pràcticum rau en l'anàlisi de fonts ja existents, extreure'n la informació més rellevant, acotar-la a la novel·la de Haruki Murakami d'aquesta recerca, argumentar-les de manera crítica i científica, i aportar noves línies d'investigació per al futur. Així doncs, la nostra mostra de dades és documental i, com que és un estudi qualitatiu i, tal com indica Serbia (2007, pàg. 127), nosaltres conformem el subjecte interpretant de les

interpretacions d'altres subjectes i tenim present les determinacions de les nostres pròpies interpretacions. A la vegada, i seguint el mateix autor (pàg. 129), el nostre disseny és obert ja que el recorregut de la recerca és incerta i flexible a partir de la nostra subjectivitat i, per tant, estem oberts a modificacions al llarg del procés de recerca. La classificació de la informació la duem a terme per temes i per continguts específics. És a dir, llistem a manera de citació bibliogràfica (cognom de l'autor i any) el tema de què parlen sota etiquetes, per exemple: “fetitxe”, “simbolisme”, “societat postmoderna i capitalisme tardà Japó”, etc. De les fonts que considerem més importants, en fem un resum en fulls a part, mentre que els que considerem que són secundaris, els subratllem i n'extraïem les paraules clau. Aquelles dades que trobem significatives són les que traslladem a la present recerca per a fer-ne una anàlisi crítica i una interpretació amb la finalitat de verificar, de manera positiva o negativa, les hipòtesis plantejades.

#### 1.4 ◆ LES HIPÒTESIS.

Les següents hipòtesis neixen a partir de la pregunta inicial de recerca, així com de tota la bibliografia bàsica que ha servit per bastir el marc teòric, amb la finalitat de donar resposta a aquesta pregunta inicial de la que parteix el present Pràcticum.

- H<sub>1</sub>:** El fet de posar nom als objectes de la mirada té com a finalitat el prendre el control per part de l'establishment.
- H<sub>2</sub>:** Els estudis de cas demostren que la literatura de Murakami conté un missatge crític més enllà de les paraules i que es troba en la imatge.
- H<sub>3</sub>:** En la postmodernitat, l'art ha perdut el seu referent i és tot una reproducció d'una reproducció: el simulacre.
- H<sub>4</sub>:** El simulacre és la imatge del discurs de poder.
- H<sub>5</sub>:** La metonímia funciona com a convenció estilística literària pròpia de l'autor amb la finalitat de crítica social i política.

Aquestes hipòtesis es comuniquen entre elles i són indissociables dels conceptes. La relació entre les quatre primeres ens ha de conduir a la darrera hipòtesi que, a més, ha de servir de resposta, afirmativa o negativa, de la pregunta inicial. És a

dir, a partir de la primera hipòtesi que permet desenvolupar el capítol 2 del present treball arran del per què cal posar nom a les coses, ens endinsem a la hipòtesi dos a través de dos estudis de cas que, no tant sols han d'afirmar o desmentir les dues primeres hipòtesis sinó que ens han d'encaminar cap a les hipòtesis tres i quatre ja que d'antuvi entenem que, un cop hem posat un nom a l'objecte de la mirada, la subjectivitat de l'observador queda acotada en la dicotomia de violència vs. no violència i, per tant, a un discurs de poder per part de l'establishment polític a través del simulacre i relacionat amb el fetitxe. Les quatre primeres hipòtesis ens han de permetre demostrar, afirmativament o negativa, el valor que té la metonímia a la novel·la i si, finalment, Murakami l'usa com a crítica social i política.

## 1.5 ◆ OBJECTIUS DEL TREBALL.

- a.** Mostrar com la metonímia deixa de ser una figura retòrica per passar a funcionar com a al·lusió a través de les bases simbolistes que es troben en la correspondència i la sinestèsia.
- b.** Mostrar com l'al·lusió, en tant que correspondència i sinestèsia, representa quelcom que està més enllà del que es diu i ens dóna un nou significat a partir d'allò relacional i no pas relatiu.
- c.** Mostrar com la imatge esdevé dialèctica amb una realitat que es troba més enllà de la realitat.
- d.** Mostrar que la imatge esdevé fetitxe i, per extensió, cultura de masses i mercaderia.
- e.** Mostrar com el fetitxe esdevé, en la cultura de masses, un simulacre.
- f.** Mostrar com el simulacre es lliga amb la reproductibilitat de l'obra d'art i en perdem l'origen.
- g.** Mostrar com la cultura de masses està subjecte a un discurs de poder a través de posar nom als objectes de la mirada.
- h.** Donar resposta a la pregunta inicial, així com afirmar o negar les diverses hipòtesis.

## 1.6 ◆ ESTAT ACTUAL DELS ESTUDIS.

Tal com hem comentat al punt 1.1 més amunt, partim del que vam dir a Esteban [2017: 52-53] i que seguim mantenint per al desenvolupament de la present recerca. Això és, que l'ús de la metonímia ens remet al fetitxe, i allà ho representàvem amb 'la noia de les orelles' que per a la present recerca l'usem com a estudi de cas. Allà dèiem que el fet de no saber-ne el nom propi va lligat a l'ideari *zenkyōtō* i a la postura contestatària de Murakami contra les formes cristal·litzades de poder i d'autoritarisme i que lliga, també, amb el pensament idealista i contestatari de Murakami cap a l'Estat. Aquesta idea ens permet plantejar-nos si realment l'ús de la metonímia representa aquesta actitud de l'autor i, per tant, l'objectiu seria de crítica. I això perquè el nom propi, al venir-nos imposat, simbolitza una mena d'opressió en estar emmarcat per idees preconcebudes en imposar-nos una identitat fixada des del naixement. Continuem pensant que el no-nom representa el fet d'estar en procés de translació, tot i que al TdR ho dèiem com a contraposició a la crítica literària que, per tradició, ha titllat Boku de personatge amb una vida buida i sense propòsit. Per al present Pràcticum, continuem considerant la idea de translació, però aquesta vegada lligat als conceptes de correspondència i sinestèsia que hem plantejat al marc teòric del present Pràcticum. A la vegada, considerem el no-nom i, per tant, la metonímia, no tant sols com a plataforma que ens deriva cap a l'al·lusió, la correspondència i la sinestèsia, sinó també com a forma de trencar l'episteme de modernitat segons Foucault.

Stretcher [2002: 79, 84-85] ens fa cinc cèntims sobre l'ús de la metonímia i, per tant, dels no-nom i del narrador sense cara. Ell ho remet a la cerca d'identitat i com establir connexions amb els altres. En principi, tenim en compte la seva aportació, però aquesta vegada entenem que els 'altres' són també una imatge amb la qual Boku intenta establir una connexió. En aquest sentit pretenem valorar si aquesta connexió és realment per a una cerca d'identitat segons estableix Stretcher o, contràriament, només és una connexió que ens remetria a una hiperrealitat. Continuem negant la connexió que fa Stretcher amb el realisme màgic ja que, tal com vam argumentar al TdR sobre aquest aspecte literari, considerem més important el que ens en diu el propi Murakami que no pas el que ens en diu Stretcher, és a dir, que ell escriu a partir de situacions

‘màgiques’ quotidianes dins d’una ciutat cosmopolita com Tokio i que, per a ell és realisme, no màgic<sup>12</sup>.

En canvi, Seats [2006: 145-214] ens aporta informació valuosa per al seguiment de la present recerca, centrant-se en la literatura de Murakami però sense oblidar de configurar un discurs teòric basat en una visió molt global i arrodonida dels termes que ell proposa al llarg del seu llibre. Partint de la base que la literatura de Murakami traspua simulacre, l’al·legoria és una de les maneres que l’autor japonès té per a la construcció del simulacre i que és un mode capaç d’incloure gèneres i formes, alhora que és una manera de narrar per a, precisament, arribar al doble ordre del simulacre. L’al·legoria és, doncs, l’extensió d’un sistema de referència amb funció d’intertextualitat (pàgs. 145-147). Això permet a Murakami la construcció d’un discurs establert en un sistema d’equivalències simbòliques en el qual el signe-fetitxe esdevé el valor de canvi a partir del qual el protagonista pot manipular o substituir per a poder reflectir les seves emocions i sentiments. Breu, Seats ens recorda que els elements al·legòrics a Murakami s’usen per a involucrar al lector a preparar-se per a fer un judici que ha de manifestar la negació de la validesa dels elements que són susceptibles de representar la ‘veritat’ del món (pàg. 152). A la vegada, l’al·legoria a Murakami cal remetre-la a la idea de ‘ruïna’ i ‘fragmentació’ de Walter Benjamin que permeten la mercaderia aparèixer com la cosificació moderna d’allò al·legòric (pàg. 166). Per tant, la literatura de Murakami, a través d’aquest mode, indica una preocupació cap a la natura del ser i no-ser i, per tant, sobre la realitat i la identitat (pàg. 186). Pel que fa a la nominalització, o millor dit, el fet de no posar noms, Seats ens diu que són sistemes de referència per a processos d’intertextualitat en què el món es presenta per categories específiques de significants simples (ell en diu ‘cluster’) que es despleguen amb la finalitat d’evocar representacions més generals que permeten descriure contorns que les caracteritzen. És el que ell en diu el micro-paisatge (cluster) i macro-paisatge (que vindria representat per la idea d’”imaginari nacional-cultural” (pàg. 201). Per a Seats (pàgs. 203-210), l’absència de noms propis indica, per un costat, la funció de metaficcio que té la seva literatura i, per altre costat, el reconeixement de l’assertió de Derrida que diu que quan el nom apareix, aquest diu molt més que el nom: és l’altre del nom i, simplement, només l’altre la irrupció del qual el nom anuncia. En qualsevol cas,

---

<sup>12</sup> Vegeu Esteban [2017: 43-44].

és un element important en la seva narrativa del que n'és una estratègia, més enllà de les discussions filosòfiques sobre el 'sentit' que pot prendre el posar o no noms propis.

<< On écrit sur les murs le nom de ceux qu'on aime  
Des messages pour les jours à venir  
On écrit sur les murs à l'encre de nos veines  
On dessine tout ce que l'on voudrait dire.

On écrit sur les murs la force de nos rêves  
Nos espoirs en forme de graffiti  
On écrit sur les murs pour que l'amour se lève  
Un beau jour sur le monde endormi.>><sup>13</sup>

Kids United (2015)  
*On écrit sur les murs*

## § 2 ] ENTRE EN SARDINA I JO, ESCRIVIM EL TEU NOM

La vuitena part del capítol sisè de *La caza del carnero salvaje* duu per títol “El nacimiento de Sardina”<sup>14</sup>. És la part on Murakami, a través de la veu de Boku –el personatge principal de la novel·la-, estructura i elucida el seu parer arran del per què cal posar nom als objectes de la seva mirada. És aquesta part de la novel·la que ens serveix de base ideològica per a l’argumentació del present capítol del Pràcticum.

Abans de res, se’ns fa necessari recordar que, per ‘objecte’, ens referim a tot allò que veu Boku que, a més, gramaticalment és l’objecte del verb i, per tant, el predicat de l’oració. Així doncs, l’objecte, el predicat, tant pot ser un ésser animat, viu –un humà- o no viu –un mitjà de transport-, com un ésser inanimat –un arbre, una plaça-

També és important assenyalar, per a evitar l’equivoc en els termes del nostre discurs, que al llarg del passatge de Murakami al que fem referència s’hi

<sup>13</sup> “Escrivim a les parets el nom dels qui estimem // Missatges per als dies venidors // Escrivim a les parets amb tinta de la nostra sang // Dibuíem tot el que voldríem dir // Escrivim a les parets la força dels nostres somnis // Les nostres esperances en forma de graffiti // Escrivim a les parets perquè l’amor es llevi // Un bon dia sobre el món adormit.”. La traducció és nostra. En podeu veure el clip a:

<https://www.youtube.com/watch?v=VV5oVYVGfNc&list=RD1OVKAYfpoYM&index=2>

[Data de darrera visualització: 18 de novembre de 2017].

<sup>14</sup> Vegeu Murakami [1982: 191-196; 201-202].

desvetllen dos grups de tipus de noms que nosaltres despleguem a partir del que en diguem la *família*. Per a aquesta divisió lèxica, i que se'ns fa important remarcar, partim del que la lingüística generativa neo-cartesiana de Chomsky considera que:

1. Per un costat, el lèxic no és innat sinó que cal aprendre'l per a confeccionar una mena de diccionari mental amb les seves propietats idiosincràtiques fonètica, semàntica i sintàctica<sup>15</sup>, i;
2. Per l'altre, que cada ítem lèxic té unes propietats inherents i idiosincràtiques que li són pròpies i indissociables (fonètica i/o semàntica i/o sintàctica)<sup>16</sup>.

Per a la present recerca ens quedem en el camp de la categoria lèxica nom/substantiu i, més concretament, en el camp de la seva semàntica, a partir del qual i aplicat al passatge de Murakami que estem treballant podem establir:

- a. Les famílies de noms que ens donen les classificacions com humans, animals felins, vehicles, mobiliari urbà, plantes, etc. La família 'humans', per exemple, és una família que genera una informació de propietat semàntica a les paraules que, no tant sols en restringeix els participants o actors sinó que també restringeix quines altres paraules poden anar al seu costat i que passa cap a cada paraula que en forma la família. D'aquesta informació de propietat semàntica en diguem **selecció temàtica i selecció semàntica**<sup>17</sup>. Dins de la família de noms hi trobem:
  - a.1.—Els noms propis dels éssers vius animats (Joan, Maria, Garfield, Odie<sup>18</sup>), i;
  - a.2.—Els noms dels objectes animats o inanimats (dona – gat - autobús - arbre).

<sup>15</sup> Vegeu Anula; Fernández [1995: 96].

<sup>16</sup> Vegeu Anula; Fernández [1995: 88-89].

<sup>17</sup> Vegeu Anula; Fernández [1995: 91].

<sup>18</sup> Garfield i Odie són els noms del gat i del gos, respectivament, de la història de dibuixos animats *El gat Garfield* de Jim Davies.



Per a la present redacció, tant per als noms del grup (a.1) com els del grup (a.2), parlem d'*anomenar en el sentit de posar un nom a l'objecte de la mirada*.

El context en què es troba Boku és que, juntament amb la seva companya sentimental, la 'noia de les orelles' han de deixar el pis de Tokio durant dos mesos amb la finalitat d'anar a la recerca d'un moltó, feina que els hi ha encarregat una persona molt important. Per a això, el xofer d'aquesta persona important els va a buscar a casa seva per a dur-los cap a l'aeroport. La parella duu un gat que no té nom i que el senyor que els ha encarregat la feina haurà de cuidar. Al llarg del trajecte s'esdevé una conversa entre Boku i el xofer arran de la problemàtica filosòfica d'anomenar les coses, atès que per al xofer és important que el gat tingui un nom per poder-lo cridar. És quan decideixen de posar-li 'Sardina'. Al fil del diàleg s'hi desvetlla el paràmetre que Seats [2006: 203-210] ens abreuja i ens en dóna la pista per a la nostra recerca. Això és, la conversa filosòfica que mantenen Boku i el xofer rau en una explicació de 'principi' i no pas d''intenció', és a dir, quin és el fonament teòrico-pràctic, segons els xofer i en Boku, d'anomenar els objectes de la mirada i no pas quina és la seva finalitat per part del parlant.

Com que, i en darrer terme, l'adjudicació d'un nom a l'objecte de la mirada serveix per a la identificació, ens podem demanar si el nom és LA identitat i si, a més, hi ha algun criteri d'identitat qualitatiu lligat a ell, és a dir, quins discursos són els que emparen que el nom és identitat. I això és el que veurem en el present capítol del Pràcticum.

Per altra banda, és important assenyalar, també, el que Boku ens diu a les pàgines 201 i 202, i és que no li agraden els noms. Per a ell, ja n'hi ha prou en dir que 'jo sóc jo', 'tu ets tu', 'nosaltres som nosaltres' o 'ells són ells'. Des del nostre punt de vista, si bé ens està marcant una aparent indefinició a través d'una tautologia, pensem que, per un costat, el subjecte difereix de l'atribut/predicatiu en tant que, com veurem al punt 2.1 i segons estableix la gramàtica generativa, contenen papers temàtics diferents i, per tant, el paper temàtic que assignem a l'atribut/predicatiu no és el mateix que s'assigna al subjecte i, així, aquesta aparent tautologia pot diluir-se si considerem que l'atribut/predicatiu és una catacresi que es deriva cap a metonímia, tal com argumentem al punt 2.4.

Per a donar resposta al que acabem de dir, a l'apartat 2.3 expliquem, a partir de la gramàtica generativa de Chomsky, com funciona la selecció semàntica dels noms i, als punts 2.1 i 2.2 a continuació, desgranem la conversa entre el xofer, en Boku i la seva parella amb la finalitat de tenir els noms classificats en si són éssers vius o si no ho són i veure'n els paràmetres que justifiquen el fet de posar o no posar nom als objectes de la mirada. A la vegada, volem veure en quin grau la relació identitària que s'hi estableix és qualitativa.

## 2.1 ◆ ANOMENAR: EL NOM DELS ÉSSERS VIUS.

El xofer necessita posar nom al gat ja que per a ell és important que allò que es mou tingui un nom: *“Pero me imagino que [el gat] no está parado, sino que se moverá en virtud de alguna forma de voluntad, ¿no? Se me hace raro que algo que se mueve por voluntad propia no tenga nombre.”*<sup>19</sup>, a la qual cosa Boku li respon que les sardines també es mouen i no per a això se'ls hi posa un nom. De la seva resposta, el xofer n'infereix que la relació que s'estableix entre les sardines i els humans no implica cap vincle afectiu perquè, a més, *“...aunque las llamasen por su nombre, no lo entenderían...”*<sup>20</sup>. Finalment, Boku conclou que *“...los animales que se mueven por voluntad propia, tienen vínculos afectivos con los seres humanos y sentido del oído tienen derecho a que se les ponga un nombre.”*<sup>21</sup>. El xofer hi està d'acord i li posa el nom de 'Sardina' atès que *“...hemos estado comparándolo con las sardinas...”*<sup>22</sup> a la qual cosa tant Boku com la seva companya sentimental hi estan d'acord i ella, a més, ens diu que aquest fet *“...me recuerda al mito de la creación del universo.”*<sup>23</sup>.

És així com el xofer, Boku i la seva companya arriben a la conclusió que posem nom als éssers vius animats per a establir una relació afectiva. És a dir, podem inferir que quan hom comença a establir una relació estreta entre el subjecte i l'objecte de la mirada, el nom propi és el medi on el 'jo' i l'altre' es co-fonen, co-operen, per a esdevenir un sol àmbit: el 'nosaltres'. En aquest sentit, ens agradaria assenyalar que a la novel·la que estem treballant, la companya de Boku no té nom i se l'anomena 'la noia

<sup>19</sup> Vegeu Murakami [1982: 192].

<sup>20</sup> Vegeu Murakami [1982: 192].

<sup>21</sup> Vegeu Murakami [1982: 192].

<sup>22</sup> Vegeu Murakami [1982: 192].

<sup>23</sup> Vegeu Murakami [1982: 192].

de les orelles' o, simplement, 'ella'. En canvi, quan la relació entre ells dos esdevé més estreta, 'la noia de les orelles' passa a dir-se Kiki a *Baila, baila, baila*, quarta novel·la de la tetralogia de 'El Rata'. Això verifica positivament la consideració que Boku sostén, i és que quan hom posa un nom propi a l'objecte de la mirada és quan s'estableix un vincle de consciència, tal com veurem a continuació.

Considerem important assenyalar que al gat se li adjudica un nom a través d'una comparació que, més enllà del que digui el xofer, no tant sols ens remet a la idea relacional que s'estableix entre la filiació de gust dels gats cap als peixos sinó que, a més, és un tipus d'universal que 'als gats els agrada el peix' i, consegüentment, un peix és un antagonic d'un gat per ser-ne, aquest últim, un depredador. Per tant, i com veurem al punt 2.4 més avall, el nom de Sardina funciona com a catacresi en tant que és una extensió (una extensió del diàleg on acorden que es diu Sardina perquè han parlat de les sardines) i no és una metàfora (que ens remetria a l'universal que hem apuntat en obrir aquest paràgraf). Per altra banda, la violència que desprèn el nom Sardina en un gat ho fa en tant que devorador. Ara bé, ens cal discernir si, i segons ho entén Jacques Derrida, aquest nom traspua realment una violència o és, tant sols, una fabulació. I això ho veurem més endavant, al punt 2.5 del present Pràcticum.

## 2.2 ◆ ANOMENAR: ELS ÉSSERS NO VIUS.

La conversa que tenen el xofer, Boku i la seva companya s'entreté molt en dilucidar per què alguns éssers no vius tenen nom i d'altres no. Comencen preguntant-se per què els vaixells tenen nom i els avions no atès que tots són fabricats en massa i que, per tant, no té a veure amb la quantitat. A partir d'aquesta comparació, hi afegixen els autobusos que, enlloc de tenir nom, tenen un número. El perill que hi veuen en posar nom als autobusos és que, si a un li posen Antílop i a un altre Mula, ningú voldria pujar al Mula i tothom ho voldria fer a l'Antílop (pàg. 193). A tot això el xofer argumenta:

-¿Lo ve? –dijo el chófer-. A eso me refiero. Lo de poner nombres a los barcos es un vestigio de la costumbre que existía antes de que empezara su producción en masa. Funciona por el mismo principio de ponerle un nombre

a un caballo. Por eso tienen nombre los aviones que son usados como si fueran caballos. Como el *Spirit of Saint Louis* o el *Enola Gay*. Se debe a que existe un vínculo de consciencias.<sup>24</sup>

A la qual cosa Boku dedueix que si el vincle és de consciència i, a més, hi ha una noció de vida, l'objecte passa a tenir un nom propi i que, per tant, la funcionalitat d'aquell objecte és secundària. I el xofer en fa el parangó amb els jueus d'Auschwitz. Al no haver-hi una consciència de vida, aquells presoners tenien números, no noms.

Però Boku no ho acaba de veure clar. A tot això es demana que, si el fet de posar nom als objectes passa per crear un vincle de consciència, com és que les places, els parcs o els estadis tenen nom? A això el xofer li respon que és per manca de compatibilitat. És a dir, posa d'exemple que l'estació Shinjuku es diu així perquè es troba a Shinjuku i no podria dir-se Shibuya perquè, al no trobar-se allà, no hi ha compatibilitat i, a més, perquè no es produeixen en massa. De tot això, Boku dedueix que, en aquest cas, el nom no designa l'objecte en sí, sinó al seu ús i es torna a demanar per la seva funcionalitat (pàg. 195). Al darrer dubte de Boku, el xofer hi medita i arriba a la conclusió que: “-A ver, las ciudades, los parques, las avenidas, las estaciones, los estadios de beisbol y los cines tienen todos nombre, ¿no? Eso es porque se les ha asignado en compensación por haber sido asentados en suelo firme.”<sup>25</sup>.

Finalment, Boku arriba a la conclusió que si ell renuncia a la seva pròpia consciència i es queda fixat en un lloc, congelat, també tindria nom, a la qual cosa el xofer li recorda que, de nom, ja en té. Però Boku l'ha oblidat.

Recollint de manera abreujada tot el que acabem de dir suara arran de nominalitzar els objectes, podem dir que:

1. alguns éssers animats no vius tenen nom perquè hi ha un costum en posar-los-hi,
2. als éssers animats no vius se'ls posa nom si s'estableix un vincle de consciència per part de qui els anomena pel seu nom propi,
3. un cop té un nom propi, la funcionalitat de l'objecte queda en un segon pla,

<sup>24</sup> Vegeu Murakami [1982: 194].

<sup>25</sup> Vegeu Murakami [1982: 195].

4. el fet que l'objecte tingui un nom propi manipula la llibertat del subjecte, és a dir, el nom predisposa a estimar-lo o a rebutjar-lo, és el que ells en diuen 'relació de consciència', i
5. el nom comporta la idea de fixadat i no intercanviabilitat.

### 2.3 ◆ QÜESTIONS GRAMATICALS. SEMÀNTICA, TEMATITZACIÓ I SELECCIÓ DE LES PARAULES.

La gramàtica generativa de Chomsky, i tal com podem llegir a Anula; Fernández [1995: 90-95] estableix que en l'entrada lèxica d'una paraula que es troba llistada al diccionari de la ment del parlant, més enllà del seu context sintàctic que especifica en quin lloc de l'oració ha d'aparèixer aquella paraula, reuneix un conjunt de propietats semàntiques que es divideixen en dos tipus: les propietats temàtiques (o papers temàtics) i les propietats de selecció semàntica.

Per a entendre-ho millor, posem un exemple: el verb *assassinar* necessita d'algú que cometi l'assassinat i algú que sigui assassinat. El primer és el subjecte agent i el segon és l'objecte pacient. Per tant, l'agent i el pacient són els papers temàtics regits pel verb assassinar. A més, per al mateix verb, és idiosincràtic a la seva semàntica que, tant l'agent com el pacient siguin humans. Això és el que configura el tret semàntic del verb. Breu, hom pot dir correctament que 'en Joan assassina la Maria', essent en Joan l'agent i la Maria el pacient o, que 'la Maria assassina en Joan', essent ara la Maria l'agent i el Joan el pacient, però és semànticament incorrecte dir que 'en Joan assassina la poma', a no ser que entrem en un altre nivell de llenguatge, el de les figures retòriques. D'aquesta manera, així com les propietats temàtiques dels noms es poden intercanviar, les propietats semàntiques del verb no ho poden fer. De manera esquemàtica, el diccionari que tindria el parlant de la llengua a la seva ment, per a l'entrada del verb *assassinar* seria:

En Joan	assassina	la Maria	
<1 Agent		2 Pacient>	(trets temàtics)
[+ humà]		[+ humà]	(trets semàntics)

Ara posem per cas dos noms diferents. Un nom abstracte com 'idea' i un nom concret com 'sopa'. En el cas dels noms, tal com hem dit abans i com veurem més endavant, no tenen una propietat temàtica fixada i única, sinó que hi són recurrents, però en canvi sí tenen unes propietats de selecció semàntica molt concretes. Així com podem dir 'una idea intel·ligent' o 'una sopa vermella', no podem dir 'una idea vermella' o 'una sopa intel·ligent', sempre i quan no estiguem parlant, de nou, a través de figures retòriques en què els sentits que prenen aquests sintagmes ens remeten a un altre tipus de llenguatge i, per tant, de gramàtica. En principi, doncs, els noms concrets demanen adjectius que designin propietats físiques, mentre que els noms abstractes no tenen la restricció dels noms concrets.

Per tant, els principis de propietats de selecció semàntica es basen en els trets semàntics dels noms que designen objectes del món real o fictici. Així, podem dir que *idea* es defineix, a partir dels seus trets semàntics, com a quelcom de [+ abstracte], [-concret], [+comptable], [-humà], [+psicològic], etc. Per contra, els papers temàtics en què es mouen els noms no estan fixats. Si bé *idea* a '*una idea genial em va venir de sobte*' té el paper temàtic d'agent, a '*en Joan pensa una idea genial*', '*idea*' hi fa el paper temàtic d'experimentador ja que experimenta un estat o procés psicològic del subjecte.

En qualsevol cas, els trets semàntics dels noms depenen del coneixement que tinguem del món, mentre que els papers temàtics dels noms, no tant sols són recurrents, sinó que també depenen d'altres peces lèxiques del sintagma o de l'oració. I és precisament aquesta recursivitat del paper temàtic que ens permet alterar la semàntica del nom i, per tant, alterar totes les peces lèxiques de l'oració per a entrar en el món de les figures retòriques de la metonímia i de l'al·lusió. Una frase com '*en Joan assassina la ideologia d'un país*' o '*les idees verdes necessiten certa meditació*' són possibles sempre i quan ens posem en la gramàtica, o el funcionament, de les figures retòriques, on els marcs de referència són distints, tal com veurem en parlar d'aquestes figures.

Abreujant, doncs, i seguint el que diuen Anula; Fernández [1995: 96] la importància que tenen els papers temàtics dels noms en la nostra recerca és que impliquen una relació entre un predicat i els seus arguments<sup>26</sup> i, per tant, si canvien els

---

<sup>26</sup> Per argument s'entén: "Cada una de las entidades asociadas al predicado de una proposición. Se caracteriza por recibir un papel temático que denota quién hace la acción o a quién afecta, en qué lugar ocurre, etc. Los argumentos pueden ser explícitos, cuando están representados sintácticamente o implícitos, cuando están

arguments, també ho fan els papers temàtics. D'això podem inferir que el significat final de l'oració és diferent. Conseqüentment, alterem la referència i la veritat. És a dir, si a *'en Joan ha ficat el cotxe al garatge'* en *'Joan'* és l'agent de *'ficar'* i el *'cotxe'* és el pacient. Però quan diguem *'han ficat en Joan al garatge'*, en *'Joan'* passa a ser el pacient del verb. Comprovem, doncs, que amb el canvi de paper temàtic a *'Joan'*, el significat ens ha canviat, de la mateixa manera que ho ha fet el referent i la veritat.

Per altre costat, un tret semàntic no sempre pot reduir-se a un paper temàtic ja que els trets semàntics es poden relacionar a diversos papers temàtics tot i poder tenir característiques temàtiques contràries. Finalment, ens és important assenyalar que el nom, si bé és molt flexible en l'adopció del paper temàtic, és molt estricte amb el tret semàntic quedant-ne, així, ple de significat i oposant-se a la buidor.

I això ens mena a dir el que Frege, citat per Seats [2006: 205], menciona sobre 'sentit' i 'referència': malgrat que els noms –i els propis, també-, tenen referents identificables, no donen llum, necessàriament, a un únic i determinat 'sentit' en què hom pugui remetre's de manera universal. És a dir, el 'sentit' d'un nom és plural i que, seguint Foucault, també mencionat per Seats [2006: 205], només podem donar sentit al nom en el context d'una oració en condicions estrictament limitades. A això hi podem afegir que la relació entre 'sentit' i 'referència' no s'estableix, a priori, des d'una necessitat d'identificació, sinó que ho fa des de la pura convenció de lògica gramatical.

És quan, des d'aquesta plenitud, podem dir que el nom, en tant que símbol lingüístic, és arbitrari i que, a més, no tant sols es relaciona en significat sinó que, creiem que equivocadament, també ho fa amb la noció de 'veritat'. I és que en definitiva, i tal com hem vist fins ara, tot aquest mecanisme lingüístic es desplega devers i en els noms propis però amb el problema que rau en el que ens diu Seats [2006: 205] en quant a què el tòpic d'anomenar allò individual –i els individus- contingui criteris qualitius d'identitat lligats a ell és cert si ho mirem des d'una necessitat de lògica gramatical, però no ontològica, ja que no és res més que una convenció. I no tant sols hem de tenir en compte aquesta convenció, sinó que també hem de tenir en compte les consideracions generals de coherència de discurs i acció en una comunitat que permet que els membres d'aquella comunitat mantinguin una actitud continuada de

---

*sobreentendios. Se denominan también internos cuando se realizan como el objeto del verbo o externos cuando se realizan como el sujeto*". Vegeu Anula; Fernández [1995: 474]. Dit d'una altra manera, l'argument és cada una de les peces exigides semànticament pel nucli del sintagma. Vegeu Eguren; Fernández [2006: 53].

comprovació en la cura dels criteris establerts per a la identificació dels individus. Això, però, reconeix el fet que, més enllà dels paràmetres lingüístics, el nom pren un significat a partir del coneixement que en té el parlant, és a dir, el coneixement del món. Tanmateix, la identitat d'aquell nom varia segons el seu context d'ús, tal com hem vist més amunt amb els exemples d'en 'Joan' i del 'garatge', el que Foucault en diu 'recursivitat del nom' que, tal com hem dit més amunt, té la seva base al paper temàtic que adquireixi, segons la gramàtica generativa.

Per a veure-ho més clar, la conversa entre Alicia i Humpty Dumpty a *Alicia al País de les Meravelles* és molt il·lustratiu. Un passatge on Humpty Dumpty defensa l'arbitrarietat del llenguatge fins a l'absurd, una arbitrarietat que qualsevol cosa pot anomenar-se qualsevol cosa:

-¡He ahí tu gloria!

-No sé qué es lo que quiere decir con eso de "gloria" –observó Alicia-.

Humpty Dumpty sonrió despectivamente.

-Pues claro que no..., y no lo sabrás hasta que te lo diga. Quiere decir que "he ahí, te he dado con un bello y contundente argumento".

-Pero "gloria" no significa "un bello y contundente argumento"- objetó Alicia-.

-Cuando yo uso la palabra – insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdeñoso- ella significa lo que yo elegí que significara..., ni más ni menos.

-La cuestión –insistió Alicia- es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

-**La cuestión** –zanjó Humpty Dumpty- **es saber quién es el que manda...**, eso es todo.<sup>27</sup>

Fixem-nos que el discurs de Humpty Dumpty manté la lògica gramatical, però la semàntica de les paraules es distorsiona fins al punt que el parlant s'inventa un nou significat, la qual cosa trenca amb la coherència de discurs i acció en una comunitat, tal com hem dit més amunt.

<sup>27</sup> Com que no tenim l'obra de Lewis Carroll, hem extret el passatge de <http://www.espaciomurena.com/4481/> [Data de consulta: 13 de novembre de 2017]. La negreta és nostra.



### 2.3.1 ♦ Significat i Veritat.

Tal com podem llegir a Devitt; Sterelny [1988: 19-41], partim de la idea que el símbol lingüístic conté *in nuce* un significat i que representa una cosa, té un referent i, per tant, allò que representa és veritat. Paral·lelament, quan prenem una oració, creiem que és veritat si aplega les condicions de veritat, és a dir, que l'enunciació és vertadera si descriu una situació del món que també ho sigui i, contràriament, és falsa si la situació del món que descriu també ho és. Ara bé, el problema es desvetlla quan oracions amb significat sinònim descriuen fets contraris en veritat, és a dir:

- (a) Els gossos van perseguir la guineu. (considerem la situació vertadera).
- (b) La guineu va ser perseguida pels gossos. (considerem la situació falsa).

El que veiem entre (a) i (b) és que les frases són sinònimes, diuen el mateix, però els significats són diferents. Una apunta a una veritat afirmativa mentre que l'altra apunta a una veritat negativa. Per tant, **dir** no és el mateix que **significar** i, encara menys, que els significats apuntin a una veritat. Per altra banda, la veritat també depèn de la relació que s'estableix entre les peces lèxiques, és a dir, i aprofitant els exemples (a) i (b), que realment hi hagi gossos i que realment hi hagi una guineu.

### 2.3.2 ♦ Referent i Veritat.

Tal com hem dit abans, el significat d'un nom es relaciona amb un referent, ara bé, coincideixen sempre el significat amb el seu referent?

Seguint el que ens expliquen Devitt; Sterelny [1988: 19-41], podem desvetllar-ho a través d'un exemple. Si hom diu “*Senyor Rajoy*” i “*el President d'Espanya*”, a finals de l'any 2017, veiem clarament que els dos sintagmes coincideixen en referent. Tots dos sintagmes fan referència al mateix individu i tenen un significat semblant. Totes dues mantenen una relació de ‘veritat’. Ara bé, si ens situem en l'Espanya del 2004 en què el president era Rodríguez Zapatero, ens adonem que, fora del context, el “*Senyor Rajoy*” no té el mateix referent que “*el President d'Espanya*”, els significats són diferents i ja no es relacionen a través d'una ‘veritat’ (sempre en relació a ocupar el càrrec de president d'aquella nació). D'aquí podem inferir que, més enllà d'un referent, també necessitem d'una contextualització per a arribar a la veritat.

Per tant, ¿què significa un nom, *a priori* de la seva contextualització? Si prenem el nom propi d'una persona, i tal com diu Mill citat per Devitt; Sterelny [1988: 29]: “*proper names are not connotative: they denote the individuals who are called by them; but they do not indicate or imply any attributes as belonging to those individuals*”<sup>28</sup> ens adonem que, efectivament, els noms propis no són connotatius d'una veritat, tal com hem vist més amunt. Però ¿què passa quan els noms es relacionen amb la identitat de les persones? Vegem-ho amb dos exemples:

(c) El senyor Rajoy és el senyor Rajoy.

(d) El senyor Rajoy és el President d'Espanya. (per a l'any 2017)

Segons la teoria de Mill, (c) i (d) no tenen el mateix significat perquè les dues oracions no contenen els mateixos grups nominals i, per tant, difereixen en significat. Dit això, doncs, podem establir que el significat de cada nom no rau tant sols en el seu rol de designar un objecte perquè, tal com veiem a (c) i a (d), totes dues oracions designen el mateix objecte. Per a algunes línies de la filosofia del llenguatge, la diferència del significat rau en què la (c) és necessària mentre que la (d) manté circumstàncies contingents. D'altres línies creuen que (c) és analítica perquè la veritat només depèn del seu significat mentre que la (d) és sintètica perquè la seva veritat depèn del món. Uns altres pensen que la (c) no informa de res i que segueix la “*lleï de la identitat*”, és a dir {per a qualsevol  $x$ ,  $x$  és  $x$ }, mentre que la (d) és informativa.

Ara bé, en tot això hi entra un altre actor: el parlant. Per a ell, si realment les dues oracions volessin dir el mateix, el parlant competent sabria que volen dir el mateix i, per tant, totes dues informarien en el mateix grau. Per tant, la teoria lingüística topa amb la realitat del parlant. I és que la realitat del parlant, i en virtut de la seva pròpia competència té accés als fets de les dues oracions, i això ens remet a la tradició cartesiana sobre la competència del parlant i que rau en què per a conèixer el significat no cal dur a terme una investigació empírica del món, sinó que el parlant pot mirar al seu interior atès que per a Descartes la ment d'una persona li és transparent a ella mateixa.

---

<sup>28</sup> “*Els noms propis no són connotatius: denoten els individus que són anomenats per ells; però no indiquen o impliquen cap dels atributs que pertanyin a aquells individus.*”. La traducció és nostra.

Recollint tot el que hem dit als punts 2.3.1 i 2.3.2 i abreujant-ho, podem establir que, fins i tot si les frases apunten a veritats (a), (b), (c) i (d), els seus significats poden variar. Igualment podem establir que si el nom, en tant que símbol lingüístic, conté un significat, la seva veritat depèn, no tant sols de la representació en el context, sinó també de la resta de peces lèxiques que l'acompanyin. Finalment, doncs, la veritat no depèn del significat, sinó del referent i del seu context. Per últim, tot això es veu arrodonit per la competència del parlant i del coneixement que tingui del món.

Nogensmenys, perfillem aquests aspectes al punt 2.6. més avall.

## 2.4 ◆ DE LA TAUTOLOGIA, DE LA CATACRESI I DE LA METONÍMIA. *JO SÓC JO.*

Arribats a aquest punt, podem inferir, doncs, que el significat dels noms, àdhuc el dels noms propis, i llurs connotacions, no corresponen a una problemàtica gramatical sinó que la problemàtica pren volada degut a la subjectivitat del parlant, el seu coneixement del món i, en darrer terme però no menys important, per la convenció social a partir de paràmetres de poder i que, a manera de Humpty Dumpty, el significat dels noms són, finalment, arbitraris. Però també, i cenyint-nos a l'obra que estem analitzant, a tot allò que el xofer i Boku arriben a concloure i que hem vist més amunt al punt 2.2, és a dir: el costum de posar noms degut a un vincle de consciència pel qual no tant sols la funcionalitat de l'objecte queda en un segon pla sinó que també predisposa a estimar-lo o a rebutjar-lo aconseguint, així, una idea de fixetat i no intercanviabilitat.

Quan Boku reconeix que no li agrada posar nom a l'objecte de la seva mirada i que s'accontenta en dir que "*jo sóc jo, tu ets tu, nosaltres som nosaltres*" i que "*ells són ells*"<sup>29</sup> se'ns planteja un nou problema, no tant sols gramatical, sinó també arran de la identitat. A la vegada, però, considerem que aquesta resposta per part de Boku és la de contradir tot el que hem dit abans. És a dir, al no tenir nom, a l'haver-se'n oblidat del seu nom comporta, segons ell, a no crear vincles de consciència i, per tant, passa a formar part d'una funció que no és fixa i que es pot intercanviar, sense que hi floreixin emocions o sentiments d'atracció o de rebuig.

<sup>29</sup> Vegeu Murakami [1982: 201-202].

Per al seu 'jo sóc jo', i a nivell gramatical, cal mencionar que el verb copulatiu 'ser' es troba buit de contingut semàntic. Per contra, malgrat posar-li un subjecte i un atribut o un predicatiu, tampoc s'omple. Hom pot dir 'jo sóc metge' o 'jo, metge', i les dues oracions s'entenen perfectament, és a dir, no presten a equívoc, ningú entendria que 'jo menjo metges' o que 'jo odio els metges'. Si ho traduïm en matemàtiques, podem establir que l'equació  $[x = y]$  ens desvetlla una realitat, el referent 'jo' i el referent 'metge' donen un significat i un sentit a la proposició i, per tant, hi ha una semàntica gràcies a la posició 'y' que ens diu coses de 'x'.

A nivell de significat, quan Boku diu que 'jo sóc jo', ens topem amb el problema de la tautologia, és a dir, que l'oració no transmet cap mena de significat nou, tot i que gramaticalment sí que s'hi mantenen el referent 'jo' i el sentit 'jo' en segona posició. Si ho traduïm en matemàtiques, podem establir que l'equació  $[x = x]$  certament no ens desvetlla cap novetat, l'únic que fa és reforçar que la primera part és idèntica a la segona però no hi ha una semàntica. A més, tal com hem vist al punt 2.3.2 quant a referent i veritat, no tant sols segueix la llei de la identitat, sinó que també segueix certa línia filosòfica que considera que aquesta oració no ens informa de res, però que és necessària.

Per contra, si estipulem que 'jo sóc jo' és una tautologia, ¿per què no considerem que 'en Joan és metge' també ho és? O, al revés, si considerem que 'en Joan és metge' ens transmet una informació sobre la professió d'en Joan, ¿per què no podem considerar que el predicatiu 'jo' a 'jo sóc jo' també ens està aportant una informació sobre el subjecte?

Si valorem les dues proposicions 'jo sóc jo' i 'jo sóc metge' des del punt de vista de la gramàtica generativa i els papers temàtics, partim de la base que en una oració no podem tenir papers temàtics repetits. És a dir, el 'jo' subjecte amb el verb 'ser' només pot fer de pacient<sup>30</sup>, mentre que el 'jo' atribut/predicatiu només pot fer-ho d'atribut/predicatiu, igualment que ho fa 'metge'. Per tant, com que el paper temàtic del 'jo' predicatiu no pot ser el mateix que el del 'jo' subjecte, ens cal reformular l'equació del 'jo sóc jo' i dir que  $[x = z]$ .

A partir d'aquí podem arribar al sil·logisme hipotètic que, si  $[x = z]$  i  $[x = y]$ , aleshores  $[z = y]$ . Per tant, podem establir que, fins i tot quan Boku diu que 'jo sóc jo',

<sup>30</sup> Amb el verb ser, el subjecte rep el paper temàtic de pacient, no d'agent. I això és perquè es pot fer l'analogia amb la veu passiva.

aquest segon ‘jo’ té tanta informació com el ‘metge’ de quan hom diu ‘jo sóc metge’. A més, si consideréssim que el ‘jo’ subjecte és el mateix que el ‘jo’ del predicatiu/atribut, podem caure en l’error de l’hàbit gramatical, i social, d’associar un agent a cada acció, d’associar-ho a un moviment de causa-efecte. En el ‘jo sóc jo’, no hi ha cap agent, no hi ha cap acció, no hi ha cap efecte.

Per tant, si el ‘jo’ que es troba en segon terme, en posició d’atribut / predicatiu rep, forçosament, un paper temàtic divers del que està en primera posició, això és, en posició de subjecte, i tenint en compte que els diferents papers temàtics de l’oració n’ajuden a arrodonir el significat, ¿per què no podem considerar que el de la segona posició és, tant sols, un homòfon?<sup>31</sup>

Per altra banda, si bé no cal cap mena d’investigació científica per saber, des de la postura de competència de parlant, que quan hom comença una frase ‘jo sóc...’ estem parlant d’identitat, hem de partir de la creença que la identitat és una esfera que engloba moltíssims paràmetres i que no és monolític en sentit que només té un sol significat, ni essencialitzador ni reduccionista i, per tant, no representa LA identitat ja que, tal com hem assenyalat més amunt a partir de la cita de Devitt; Sterelny [1988: 29]: “els noms propis no són connotatius: denoten els individus que són anomenats per ells; però no indiquen o impliquen cap dels atributs que pertanyin a aquells individus”.

Per tant, establint que el ‘jo’ que ocupa la segona posició és un homòfon del que n’ocupa la primera, podem dir que és una catacresi.

Segons el diccionari de la llengua catalana, la segona edició en línia, una catacresi és la “Metàfora d’ús corrent, sovint lexicalitzada, per la qual es designa un objecte que no posseeix una denominació específica amb un mot que pròpiament designa un altre objecte que té una certa analogia amb aquell”<sup>32</sup>. És a dir, a ‘les dents de la serra’ o ‘les potes de la taula’, tant ‘dents’ com ‘potes’ són catacresis perquè els objectes que ens designen ens fan recordar unes dents d’una boca humana o animal i a unes potes d’animal, respectivament. En darrer terme, la catacresi dibuixa que hi ha una “situación empírica de ausencia de nombre”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Llengües com el francès o l’anglès, els pronoms tòpics com ‘moi’ o ‘me’ respectivament no tant sols tenen una categoria gramatical que els és pròpia, sinó que també tenen un paper temàtic ‘atribut’ o ‘predicatiu’. És a dir, són pronoms que no podran estar mai en la funció de subjecte d’una oració i sempre es trobaran darrera del verb o formant part del predicat de l’oració. Per tant, la traducció des del català, correspon a “Je suis moi” i “I am me”.

<sup>32</sup> Vegeu <https://dlc.iec.cat/results.asp> [Data de consulta: 14 de novembre de 2017].

<sup>33</sup> Vegeu Laclau [2003: s.p.].

Ara bé, des del nostre punt de vista, la catacresi no és una metàfora segons ho defineix el diccionari de la llengua catalana perquè, tal com ens diu Bekaert [2009: 19-22], la metàfora és una analogia que funciona des d'una projecció i que es desplega des de correspondències ontològiques i des de correspondències epistèmiques. Les ontològiques emfasitzen les analogies que existeixen entre les diferents parts de tots dos dominis (el cotó fluix és anàleg a un núvol blanc i molsut de mes de maig) mentre que les epistèmiques projecten el coneixement que tenim del domini origen (la sensació a cotó fluix que pot oferir, visualment, aquell núvol primaverenc). I així, si hom diu “*El cel és ple de cotó fluix*”, la relació que s'estableix entre cotó fluix i el que creiem que són núvols blancs i molsuts es fa per analogia i per projecció. Una projecció, a més, que no comporta cap desplaçament sintagmàtic<sup>34</sup>, és a dir, en el lloc on diu ‘*cotó fluix*’ hom el pot substituir per ‘*núvols*’.

En canvi, si hom diu “*l'arròs bull*”, no és veritat que sigui l'arròs que bulli sinó que qui ho fa és l'aigua i, per tant, la relació és de continuïtat i, a més, hi ha un desplaçament sintagmàtic atès que hem perdut ‘*l'aigua de*’ del davant de ‘*l'arròs bull*’<sup>35</sup>. És així com es manté la continuïtat entre ‘*les dents*’ i ‘*la serra*’ o entre ‘*les potes*’ i ‘*la taula*’ que hem vist més amunt.

Així, mentre que per a la metàfora el desplaçament sintagmàtic és invisible, per a la metonímia és visible<sup>36</sup>. És el que Bekaert [2009: 23-29], i per a metonímia, ho defineix com una mena de referència indirecta a la que ens referim a una entitat implícita a través d'una altra entitat explícita. A més, si bé la metàfora es mou sempre en dos dominis, la metonímia només ho fa en un.

Reconeixem, però, que la línia divisòria entre metàfora i metonímia no és sempre òbvia ja que totes dues parteixen de la catacresi i de la ‘imatge’.

És així com, per un costat, el fet que el gat es digui Sardina l'hem de considerar una catacresi perquè, per un costat, hem perdut el sintagma que es refereix a la conversa mantinguda entre Boku i el xofer i, a més, perquè s'esdevé en una situació empírica d'absència de nom; per l'altre costat, el seu nom no es mou en dos dominis com si fos una metàfora i tal com hem argumentat a 2.1, sinó que es mou en referència indirecta. En aquest cas, a la conversa. A partir d'aquí, les connotacions que prengui el

<sup>34</sup> Vegeu Lacalu [2003: s.p.].

<sup>35</sup> Vegeu Laclau [2003: s.p.].

<sup>36</sup> Vegeu Laclau [2003: s.p.].

nom Sardina en tant que referent de nom propi del gat, dependran del grau de consciència que se'n derivi de la cura que haurà de tenir el xofer en cuidar el gat. En aquest punt, ens abelleix de fer-ne un paral·lelisme que considerem molt il·lustratiu perquè pensem que queda molt ben explicat al famós passatge de la conversa entre el Petit Príncep i la guineu on, no tant sols s'hi desvetlla aquesta dimensió del grau de consciència que en l'obra de l'autor francès en diu "domesticar" sinó com es deriva, àdhuc, cap a la fixetat i la no intercanviabilitat que menciona Boku:

-Sí –digué la guineu-. Per ara tu només ets per a mi un noi semblant a d'altres cent mil nois. I jo no tinc necessitat de tu. I tu tampoc no tens necessitat de mi. Jo no sóc per a tu sinó una guineu semblant a cent mil d'altres. Però, si em domesticques, tindrem necessitat l'un de l'altre. Tu seràs per a mi únic al món. Jo seré per a tu única al món [...i més tard diu...] Però si tu em domesticques, la meua vida serà com assolellada. Coneixeré un soroll de passos que serà diferent de tots els altres. Els altres passos em fan tornar al cau. El teu me'n farà sortir, com una música. I després, mira! Veus, allà baix, els camps de blat? Jo no en menjo, de pa. El blat és inútil per a mi. Els camps de blat no em recorden res. Que n'és, de trist, això. Però els teus cabells són color d'or. Serà meravellós quan m'hauràs domesticat! El blat, que és daurat, em farà recordar de tu. I m'agradarà la remor del vent entre el blat... [...i conclou que...] Només es coneixen les coses que es domesticquen.<sup>37</sup>

Establert, doncs, que Sardina i el 'jo' atributiu són, d'antuvi, catacrexis, entrem en el món de les figures retòriques, que no hem de remetre a la retòrica dels clàssics, no a la que té a veure en les estructures internes de l'obra literària, sinó a la dels estructuralistes i que bé ens explica Aguilar (2012) i que té a veure com un "*...modo de intervenció en la realitat social...*" en què tant el lector, el context i la situació comunicativa donada en el moment argumental de la persuasió prenen gran importància. Per tant, entrem en la neo-retòrica. Per a aquesta, tant la metàfora com la metonímia són catacrexis que vénen a omplir el buit de la inòpia, és a dir, la carència d'una expressió pròpia, condició prèvia a la catacrexi.

<sup>37</sup> Vegeu Saint-Exupéry [1946: 82-84].

Entenem, però, que els noms que es posen als objectes de la mirada al passatge de l'obra que estem treballant són metonímies, i segons Jakobson citat per Aguilar (2012), ens situa en el terreny de la diacronia textual a través de digressions espacio-temporals, digressions que necessiten, de fet, una transferència. És a dir, la transferència és el medi on la contigüïtat semàntica es vincula entre els dos significants i el vehicle és la desviació, el transbord o el 'transfer' per als estructuralistes, la correspondència per als simbolistes, aspectes de la neo-retòrica segons Ruegg i Paul de Man citats per Aguilar (2012)<sup>38</sup>:

[*Pel que fa a la noció de 'transfer' o desviació*] the road without which the transfer cannot be made<sup>39</sup> [...i segueix dient més tard tot citant Paul de Man...] We have learned to recognize, of late, in "transport" the spatial displacement implied by the verbal ending of *meta-phorein*. One is reminded that, in the French-speaking cities of our century, "correspondence" meant, on the trolley-cars the equivalence of what is called in English a "transfer"- the privilege, automatically granted on the Paris Métro, of connecting from one line to another without having to buy a new ticket<sup>40</sup>.

En aquest sentit, a Esteban [2017: 53-54] ja apuntàvem a aquesta naturalesa de "correspondència" a la tetralogia de 'El Rata'. És el que vam anomenar 'procés de translació' i que ajudava a contradir la idea que ha transmès una part dels estudis arran de l'obra de Murakami en tant que Boku i els personatges de la tetralogia es troben buits i sense propòsit a la vida. Continuem defensant que l'ús de la metonímia a la tetralogia no reflecteix aquest 'no propòsit a la vida' o que estiguin buits, sinó que, com veurem més endavant, té un doble objectiu: l'un, parlar-nos d'una subjectivitat, i; l'altre, prendre un posicionament polític davant la realitat que Murakami esbossa. Semblantment passa amb l'ús de les metàfores. Murakami les usa per a posicionar-se políticament i cultural, i es despleguen a través de la ironia.

<sup>38</sup> Nota 8 a peu de pàgina del text d'Aguilar (2012).

<sup>39</sup> "La carretera sense la qual no es pot fer la transferència". La traducció és nostra.

<sup>40</sup> "Hem après a reconèixer, últimament, en "transport" el desplaçament espacial implicat per la terminació verbal de *meta-phorein*. Hom recorda que, en les ciutats francòfones del nostre segle, "correspondence" volia dir, en els vagons elèctrics, l'equivalència del que en anglès es diu un "transfer"- el privilegi, garantit automàticament en el Paris Métro, de poder connectar d'una línia a una altra sense haver de comprar un nou bitllet.". La traducció és nostra.



## 2.5 ◆ ENTRE EN SARDINA I JO.

Abreujant, a Boku no li agrada posar noms propis a l'objecte de la mirada i per això fa ús de la metonímia.

Tanmateix, quan hom parla de 'nom propi' se'ns desvetlla com d'impropi és el *propi*. ¿Què vol dir que el nom sigui propi? Però també, ¿què és el nom?

Tal com assenyala Derrida [1967: 133-154], el nom no és res més que una marca, una "ratlladura", no és res més que una identificació de pertinença de l'individu a qui s'anomena a una classe social, a un rang dins d'un sistema de rangs. No és res més que una etiqueta per a classificar l'objecte de la mirada, és, en definitiva, fer-lo diferent. A més, i molt important, donar un nom és una creació lliure per part de qui anomena, que revela l'estat transitori entre el 'jo' que anomena i el 'tu' que és anomenat i que no deixa de ser la pròpia subjectivitat del qui anomena. Per tant, ¿què vol dir que sigui 'propi'? ¿No ens ve imposat, de cas?:

Porque los nombres propios ya no son más nombres propios, porque su producción es su obliteración, porque la tachadura y la imposición de la letra son originarias, porque no sobrevienen en una inscripción propia; porque el nombre propio nunca ha sido, como apelación única reservada a la presencia de un ser único, más que el mito de origen de una legibilidad transparente y presente bajo la obliteración; porque el nombre propio nunca ha sido posible sino por su funcionamiento en una clasificación y por ende dentro de un sistema de diferencias, dentro de una escritura que retiene las huellas de diferencia...<sup>41</sup>.

Així les coses, i tal com ens recorda Derrida [1967: 143], quan hom diu 'nom propi' l'únic que fem és descobrir una impropietat essencial i és que, des de la consciència, al nom "*se dice propio, ya se clasifica y se oblitera al llamarse*".

Per altra banda, quan hom s'adona que el nom propi ja no li pertany en tant que cosa pròpia sinó que només és quelcom d'imposat, ens mena, inevitablement, a preguntar-nos quin valor té el nom que ens han dit propi. Una pregunta que també es planteja Walter Benjamin a *Passagen-Werk*<sup>42</sup>:

<sup>41</sup> Vegeu Derrida [1967: 142].

<sup>42</sup> Vegeu Benjamin [2017: 858].

¿Soy yo aquel que se llama W.B.? ¿O me llamo simplemente W.B.? Ésa es de hecho la pregunta que introduce en el misterio del nombre personal y se encuentra formulada con toda corrección en un <<fragmento>> póstumo de Hermann Ungar: <<¿Pende el nombre de nosotros, o pendemos nosotros de un nombre?>> H. Ungar, <<Fragment>> [Fragmento>>], en Das Stichwort, ga<ceta> d<el> t<eatro> e<n el> Schiffbauer Damm, diciembre 1929, p. 4. <Qº, 1>.

Però també<sup>43</sup>:

¿Soy yo aquel que se llama W.B., o me llamo simplemente W.B.? Son las dos caras de una moneda, pero la segunda está gastada, mientras que la primera tiene el brillo del troquel. Esta primera formulación hace ver que el nombre es objeto de una mimesis. Su particular naturaleza consiste, desde luego, en que no se muestra en lo venidero, sino siempre solamente en lo que ha sido, es decir: en lo vivido. El hábito de una vida vivida: eso es lo que el nombre conserva, pero también lo que dibuja de antemano. Con el concepto de mimesis se ha dicho ya además que el ámbito del nombre es el de lo semejante. Y puesto que la semejanza es el órgano de la experiencia, eso quiere decir: el nombre solo se puede conocer en contextos experienciales. Sólo en ellos se da a conocer su esencia, esto es, su esencia lingüística. <Qº, 24>.

¿Depenem del nom o el nom depèn de nosaltres? En el segon extret que hem reproduït, se'ns evidencia que som nosaltres que depenem del nom i que conté allò experimentat per mimesi a la qual cosa Derrida [1967: 147] ho remet a què allò que se'ns fa creure únic i propi dins d'un sistema ens mena a la violència en descobrir que no ens és propi, i també ho fa cap a la violència en perdre la 'veritat' que només ha estat somniada. És la violència original que priva a allò que és propi de la seva propietat i que mena, en darrer terme, a la classificació com a quelcom de desnaturalitzat del que és propi i, a més, a la identitat com a moment abstracte del concepte. Per tant, per a

<sup>43</sup> Vegeu Benjamin [2017: 860].

Derrida el nom no deixa de ser allò “percebido *por la conciencia social y moral como lo propio, el sello tranquilizador de la identidad consigo...*”<sup>44</sup>.

El nom de Sardina, en tant que ja se li ha imposat un ‘nom propi’, i tal com insinuàvem més amunt al punt 2.1., no tant sols ens planteja el grau de violència que menciona Derrida, sinó també ens adonem que, segons Benjamin, el gat ‘no es diu’ sinó que ‘li diuen’. El nom li ve d’un context experimental, el de la conversa entre el xofer i Boku. Del gat, en sabem el seu passat, però no en sabem el seu futur<sup>45</sup>. Paral·lelament, el nexse d’unió que trobem entre Benjamin i Derrida és que el nom amaga *la història*: allò viscut per a Benjamin; al temps i temporització que Derrida anomena arxi-escriptura<sup>46</sup> que és “...*la condición general de posibilidad de toda forma de inscripción o escritura, sea ésta lingüística o no*”<sup>47</sup> i que és estructurada com a *petjada*, és a dir “...*como especialización del tiempo y temporalización del espacio, que difiere constitutivamente de sí misma.*”<sup>48</sup>. Una arxi-escriptura que ens presenta la història com autoritat privilegiada regida per una temporalitat lineal, un *continuum*, a través d’un subjecte-consciència que li dóna sentit. Per tant, el nom propi queda inscrit en un temps i en un espai temporalitzat on deixa una petjada que servirà per a documentar i recordar el que ha tingut lloc. Perquè la petjada de Derrida es concep com a estructura lògica i no pas ontològica “...*en relación con una conciencia presente que reactiva el pasado y que asegura que lo recordemos en el presente*”<sup>49</sup>. Tal com Biset (2013) comenta, com que hom considera el nom el nucli últim del llenguatge al qual s’hi estableixen connectors de diversos tipus que es consideren font de veritat i de caire no-violent o bé es consideren precaris perquè ens menen a dubtes i a preguntes i, per tant, de caire violent, quan passem al concepte de ‘nom propi’ s’hi projecta aquest binomi de violent vs. no-violent fins al punt de ser classificacions dins d’un sistema de diferències que en perden la propietat d’origen.

És a dir, és la cara de la moneda de Benjamin que està gastada, la cara del ‘em dic’; és l’obliteració de Derrida al ‘dir-se’.

<sup>44</sup> Vegeu Derrida [1967: 147].

<sup>45</sup> Vegeu Murakami 1982: 191].

<sup>46</sup> És important assenyalar que ‘escriptura’ és, per a Derrida, una forma d’inscripció no necessàriament lingüística: pictogràfica, jeroglífica, ideogràfica, alfabètica. Vegeu Yébenes [2016: 55].

<sup>47</sup> Vegeu Yébenes [2016: 55].

<sup>48</sup> Vegeu Yébenes [2016: 55].

<sup>49</sup> Vegeu Yébenes [2016: 60].

Per a Derrida, i per a foragitar la violència que inclou el nom, quan hom usa el nom en qualitat de vocatiu cal que el nom esdevingui una figuració i no una apel·lació. És a dir, si considerem que ‘figuració’ vol dir “*representar (una persona, una cosa), imitant pel dibuix, la pintura, etc., la seva figura externa, visible*”<sup>50</sup>, però també “*representar convencionalment (una cosa) per mitjà d’una altra*”<sup>51</sup>, cal que el nom ens remeti al concepte d’arxi-escriptura i petjada tal com ho hem apuntat abans atès que, en cridar el nom d’una persona, la posem en escena a través d’una parla fictícia<sup>52</sup>. Així doncs, podem inferir que aquest nom en caràcter vocatiu ho sigui a través de la figuració per a posar-nos en la no-violència. D’aquesta manera esdevé, de nou, una metonímia en tant que és la contigüitat de la seva pròpia petjada.

Per altra banda, i molt important, la idea de Foucault sobre el nom propi i és que el nom és una forma d’autoritat i control i que, per tant, el nom és una forma de poder dins d’una institució que, no només ens aporta una idea de ‘normativitat’ sinó que el nom és una figura de la subjectivitat fundant amb respecte a l’acció i, en tant que subjecte, no només és evidència de discussió sinó que a més, guarda una finalitat per a l’acció<sup>53</sup>. Tal com hem vist, hi ha subjectes, hi ha noms, que no són fundants de cap mena d’acció i, a més, no tenen cap mena de finalitat per a l’acció.

Podem dir que, per a Walter Benjamin, el nom propi és el compendi de l’experimentació del que ja s’ha realitzat i no dona peu a l’esdevenidor. La metonímia, per contra, en tant que figura retòrica, i en tant que imatge, és el medi on podem experimentar l’esdevenir de l’objecte i, a més, és on no hi ha res realitzat. Per això, ‘*jo sóc en Sardenia*’ ens limita l’experiència a allò viscut i neguem el que pot arribar a ser. El ‘*jo sóc jo*’ permet obrir-nos a tot allò que no s’ha realitzat, que no s’ha reificat. Permet veure un objecte en tant que visió, no com a reconeixement, no com a LA identitat.

Podem dir, també, que per a Derrida, el nom en tant que arxi-escriptura i a través de la petjada és el que representa el fet de poder recordar els esdeveniments passats alhora que fa adonar-nos de la precarietat del temps, alhora que ens afronta a la nostra pròpia desaparició. Al mateix temps, el nom, en tant que signe, és allò/allà on

<sup>50</sup> Segons indica el diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans en línia, segona edició. Vegeu: <https://dlc.iec.cat/results.asp> [data de consulta: 18 de novembre de 2017].

<sup>51</sup> Segons indica el diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans en línia, segona edició. Vegeu: <https://dlc.iec.cat/results.asp> [data de consulta: 18 de novembre de 2017].

<sup>52</sup> Vegeu Bórquez [2014: 163; nota 46 a peu de pàgina].

<sup>53</sup> Vegeu Hernández [s.a.: 2-3].

hom té accés en tant que un passat que no està present i que ja no és accessible com a presència en si mateixa, entenent-se aquest passat com el que un dia va ser present reemplaçat per la seva petjada. I així, entenent que el passat ja no és i el futur encara no és, o dit d'altra manera, entenent que el passat és allò que ha sigut present i el futur és allò que serà el present, i que es divideix entre experiència (passat) i expectativa (futur)<sup>54</sup>, podem inferir que el fet de dir '*jo sóc jo*', el fet de no usar noms propis i remetre'ns a les imatges, sortim d'aquest espai temps on la visió està per damunt del reconeixement i la identitat està per construir.

L'ús de la metonímia en els noms ens permet dir que la imatge, entesa com a quelcom de transitori en la història mateixa, ja no és subjectiva sinó que es posa en dialèctica a través d'una mirada objectiva que permet veure-la, i no pas reconèixer-la, la imatge se'ns mostra com a quelcom d'eternament vertader. Un 'vertader' que té la base en l'experiència entre la percepció espacial i la reflexió temporal que entren en dialèctica estant en repòs, el perceptible *ur-fenomen* (Urphänomen)<sup>55</sup> de les imatges que "*...eran los <<pequeños, particulares momentos>> concretos en los que <<el acontecimiento histórico total>> podía ser descubierto [...], en el que podían hallarse los orígenes del presente*"<sup>56</sup>. Una imatge que esdevé dialèctica en ser la interpretació objectiva dels fenòmens històrics i dels seus elements, essent-ne els elements 'punts de constel·lacions'<sup>57</sup>:

...Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este <<alcanzar legibilidad>> constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz

<sup>54</sup> Vegeu Yébenes [2016: 58-60].

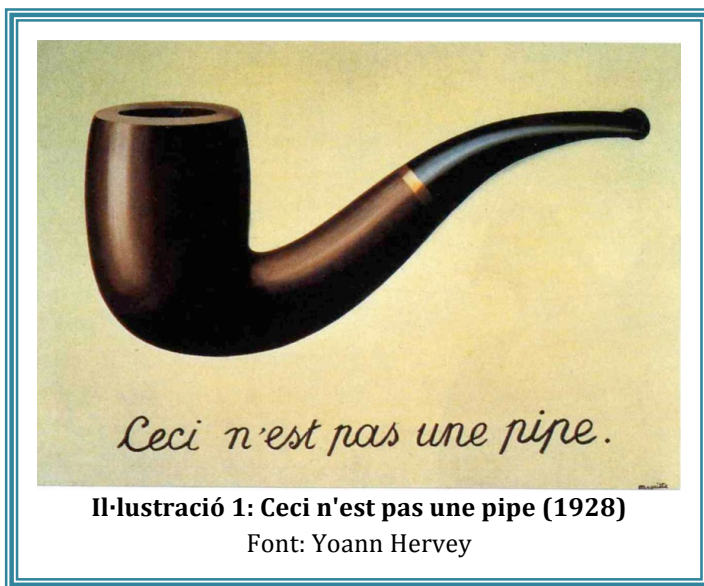
<sup>55</sup> El concepte ur-fenomen significa que els objectes històrics efímers del segle XIX "*exhibían visible -y metafísicamente, como <<auténticas síntesis>> su esencia conceptual como procesos*". Vegeu Buck-Morss [1995: 90].

<sup>56</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 89]

<sup>57</sup> Vegeu Buck-Morss [2005: 59].

sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: **imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal.** Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. **La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.** [N 3, 1]<sup>58</sup>.

## 2.6 ◆ NINGÚ M'ANOMENEN.



Il·lustració 1: Ceci n'est pas une pipe (1928)

Font: Yoann Hervey

El pintor belga René Magritte (1898-1967) ens aproxima al llenguatge escrit a través de les seves obres pictòriques. La primera vegada que ho fa és durant els anys 1928 i 1929 amb el seu famós quadre “*Ceci n'est pas une pipe*” (Això no és una pipa) i que podem observar a la il·lustració 1. A Magritte, doncs, li agrada de jugar amb

les paraules, i ho fa posant de costat, tensant la paraula i la imatge, desfent allò que és enunciuable i entrant en la perplexitat del que és visible. La il·lustració 2 és molt representativa del seu joc amb les paraules.

A primer cop d'ull podem demanar-nos, doncs, que si això no és una pipa, si la imatge no és el que diu l'escrit, ¿què és, aleshores? D'antuvi, sabem que aquest objecte en diguem pipa i, en tant que pipa, serveix per fumar. Aleshores, la paradoxa ens suma el nas perquè ens diuen que “això no és una pipa”. Entenem paradoxa segons la

<sup>58</sup> Vegeu Benjamin [2017: 465]. La negreta és nostra.





defineix Deleuze, és a dir “*lo que destruye la cordura como sentido único y, a continuación lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas*”<sup>59</sup>. Una paradoxa, de fet, que giravolta a la idea que “*...lo que se ha hecho, el objeto, se explica por lo que ha sido el hacer en cada momento de la historia; es equivocada la idea que tenemos de que el hacer, la práctica, se explica a partir de lo que se ha hecho.*”<sup>60</sup>. Per tant, l’objecte no determina la pràctica, ans al contrari, és la pràctica que fa possible l’objecte. Podem dir, que si no hi ha una pràctica, no hi pot haver un objecte, per la qual cosa entrem en el camp

d’allò conegut però, també, d’allò desconegut; d’allò que té sentit i d’allò que no té sentit; d’allò que se’ns ha revelat i d’allò que no se’ns ha revelat. Finalment, d’allò que és visible i d’allò que és llegible. Tot i que l’obra de Magritte té una dimensió ontològica sobre l’existència, per al present Pràcticum ens centrem amb el tema del llenguatge que és, de fet, el que més ens interessa. Tanmateix, ens cal assenyalar que una de les característiques de l’obra de Magritte és que parteix de la creença que “*cada cosa que vemos cubre otra, y nos gustaría mucho ver lo que nos oculta lo visible*”<sup>61</sup>, creença que l’acosta als simbolistes, tal com veurem al capítol 4.

Tot i que als inicis del segle XX són molts els artistes que usen la paraula en la pintura, com Dalí, Miró o Ernst, l’ús que en fa Magritte és per a demostrar la natura relativa del nostre ús de les paraules i fer-nos adonar que no existeix una connexió lògica entre l’objecte en sí en tant que realitat i el nom que ha adquirit. És a dir, el nom, en definitiva, no representa el que l’objecte realment és. És així com, despullant l’objecte del nom que l’anomena, podem dir que el nom retorna als seus orígens, l’origen primer abans de ser anomenat pels diferents grups lingüístics i, consegüentment,

<sup>59</sup> Vegeu Toscano [2009: 90].

<sup>60</sup> Vegeu Toscano [2009: 91].

<sup>61</sup> Vegeu Toscano [2009: 91; nota 2 a peu de pàgina].





text a la figura, o millor dit, el text que dibuixa la figura. D'aquesta manera ens trobem amb una doble captura: la imatge com a tal, i el text que circumscriu la imatge. Una imatge que d'antuvi no té nom i que pren el significat gràcies a la línia que dibuixen les paraules. A diferència de la pipa de Magritte, el cal·ligrama mai diu i representa en el mateix moment, atès que *“esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura”*<sup>63</sup>. És així com

por su doble entrada, garantiza esa caputra, de la que el discurso por sí solo o el puro dibujo no son capaces. Conjura la invencible ausencia sobre la que no llegan a triunfar las palabras, imponiendo en ellas, por las astucias de una escritura que actúa en el espacio, la forma visible de su referencia...<sup>64</sup>.

Per tant, la no-relació entre el grafisme i la plasticitat (entre les paraules “això no és una pipa” i el dibuix de la pipa), assegura que la imatge està molt per damunt de les paraules i, sobretot, del seu significat. I és que per a Magritte, semblantment al que ens diu Wittgenstein a l'aforisme 3.203 referenciat més amunt, *“Una palabra puede ocupar el lugar de un objeto en la realidad. Una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición”*<sup>65</sup>. No hi ha un lloc comú per a les paraules i per a les imatges, però es poden substituir. Per tant, el nom ‘pipa’ designa l'objecte ‘pipa’ per un principi de similitud però aquest principi no implica que allò que designem com a ‘pipa’ sigui real, sinó que es relacionen per complicitat. És a dir, el poder de designació de les paraules entra en complicitat amb el poder d'il·lustració de la imatge plàstica quan, en realitat, hi ha un text que és una imatge i que simula ser un text a la vegada que hi ha el dibuix d'una pipa que simula ser una pipa. Amb Magritte, doncs, la similitud serveix per a trencar la identitat, esperant que arribi el dia en què *“la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie”*<sup>66</sup>.

Per tant, i tal com hem dit, si el valor de similitud s'estableix per l'equivalència entre el fet de la semblança i l'afirmació d'un vincle representatiu, vegem com, gràcies a la similitud, Ulisses enganya el Cíclop. En aquest cas, la similitud no es

<sup>63</sup> Vegeu Foucault [1973: 38].

<sup>64</sup> Vegeu Foucault [1973: 34].

<sup>65</sup> Vegeu Foucault [1973: 58].

<sup>66</sup> Vegeu Foucault [1973: 80].

dóna, únicament, entre un nom –en aquest cas, el quantificador ‘ningú’- i el seu significat –absència de persones-, sinó que es dóna perquè allà on hi posa el quantificador ‘ningú’, hom s’espera l’aparició d’un nom propi i, per tant, l’aparició d’un significat en tant que referent:

<<-Cíclop, ¿em preguntes l’il·lustre nom? Vaig a dir-te'l.  
 Tu, però, fes-me el present que tanmateix, com a hoste,  
 m’has promès. Doncs em dic Ningú, i Ningú m’anomenen,  
 sí, la mare i el pare i la colla que m’acompanya.  
 >>>Dic; i ell tot seguit em respon amb cor implacable:  
 >>>-Ningú serà el darrer que jo em mengi dels qui l’acompanyen;  
 tots seran abans que ell: vet aquí el meu present d’hostatgia.<sup>67</sup>

Les paraules, doncs, se’ns unifiquen en la seva aparença i donen una similitud que es fa creïble a les oïdes del Cíclop. Ulisses juga a utilitzar un quantificador com a nom propi perquè sap que els altres l’entendran com a quantificador, mentre que el Cíclop, no.

Per tant, el que aquí queda clar, a la nostra entesa, és que la relació que s’estableix entre llenguatge i realitat no és una relació externa, sinó circumstancial, circumda la realitat i li dóna sentit, com les fletxes que tenen un sentit, però el llenguatge no és LA realitat en sí.

Quan hom diu ‘cadira’, ningú s’asseu damunt la paraula ‘cadira’. Hom s’asseu damunt d’un objecte plàstic que significa la ‘cadira’.

El llenguatge, les paraules, el nom en definitiva, ajuda a lligar la realitat, però no l’és<sup>68</sup>. Només és una aparença, i prou.

## 2.7 ◆ LES NOSTRES ESPERANCES EN FORMA DE *GRAFFITI*.

Una colla de nens escriu en els murs els noms d’aquells qui estimen, uns noms que abracen la força de llurs somnis amb l’únic desig que, gràcies al *graffiti*, gràcies a la paraula escrita sobre una paret de qualsevol ciutat, llurs esperances es vegin

<sup>67</sup> Vegeu Riba [1953: 167].

<sup>68</sup> Extret de diversos folis de Terricabras (1995).

acomplertes. Aquest és el missatge que, de manera molt succinta, ens envien els nens de *Kids United* a les estrofes que obren el present capítol. Un *graffiti* que no és res més que la similitud amb allò que hom creu ‘ser la veritat’. Uns noms, els d’aquells qui estimem, que cauen, irremeiablement, a la violència perquè els hi hem imposat la característica de ‘ser estimats’ i se senten obligats a ser una autoritat privilegiada regida per una temporalitat lineal a través d’un subjecte-consciència que li dona sentit. És el problema ontològic de creure que el nom essencialitza una identitat.

Al llarg del capítol 2, i arran del diàleg que es manté entre el xofer, Boku i la seva companya sentimental sobre el per què cal posar noms als objectes de la mirada, hem vist com el significat del nom és, en definitiva, una decisió arbitrària i que, a més, el lèxic no és innat i, per tant, cal aprendre’l.

En Humpty Dumpty a *Alicia al País de les Meravelles* ens deixa clar que el significat del nom és arbitrari i que qualsevol cosa pot anomenar-se qualsevol cosa. Tot i que un discurs mantingui la lògica gramatical, la semàntica depèn del coneixement del món que tingui el parlant i, a més, és el nexce de coherència de discurs i acció en una comunitat.

Hem establert clarament la diferència entre metàfora i metonímia, diferència que cal tenir molt en compte perquè al llarg del present Pràcticum els dos trops s’aniran alternant. De manera abreujada, la metàfora es mou per analogia des d’una projecció que es desplega des de correspondències ontològiques i correspondències epistèmiques. A més, no hi ha desplaçament sintagmàtic, per la qual cosa esdevé invisible. Per contra, la metonímia manté una relació de continuïtat i, per tant hi ha un desplaçament sintagmàtic visible.

Dir no és el mateix que significar i, per tant, encara que diverses oracions diguin el mateix i apuntin a les seves respectives veritats, els significats poden variar. Quant al referent del discurs, ens cal una contextualització per a assolir allò que hom creu veritat i ens cal recordar que un nom no implica cap atribut o cap pertinença a l’individu i, per tant, els noms propis no són connotatius d’una veritat.

Quan Boku diu que ‘jo sóc jo’, establim que el ‘jo’ que es troba en el predicatiu de l’oració és una catacresi, igualment com ho és el nom Sardina i, com a tals, establim que són metonímies perquè la metonímia, igual que la metàfora, sorgeixen de la inòpia, condició prèvia a la catacresi i són tant la metonímia com la metàfora els qui

omplen la catacresi. A més, són figures de la neo-retòrica que, a diferència de la retòrica que estudiava les estructures internes de l'obra literària, té a veure com intervé la realitat social a través del lector, el context i la situació comunicativa en el moment argumental de la persuasió. En tant que metonímies o metàfores, cal que hi hagi una transferència per a vincular els dos significants i perquè hi hagi una contigüitat semàntica. És la 'correspondència' dels simbolistes que veurem al capítol 4.

Hem argumentat com d'impropi és el qualificatiu 'propi' del nom i ho hem articulat a través de Jacques Derrida per a qui el nom no és res més que un sistema de classificació i de diferència. A més, el nom ens ve imposat des de la subjectivitat aliena. El nom amaga l'arxi-escriptura que s'estructura a través de la petjada, presentant així la història com a quelcom de lineal, com un *continuum* a través d'un subjecte-consciència que li dona sentit. Ens és important assenyalar que en evocar un nom, cal evitar el considerar aquest nom com a nucli últim del llenguatge al qual s'hi estableixen diversos tipus de connectors que es relacionen amb font de veritat. Per a evitar això, cal que el nom sigui una figuració i no pas una apel·lació. Si el nom és una figuració, entrem en el domini de les imatges i, per extensió, dels trops com la metonímia i la metàfora i, per tant, serà en aquestes figures de la neo-retòrica on podrem trobar un valor 'vertader' que se'ns desplegarà en un ur-fenomen.

Si no és així, si el nom és una apel·lació, hem vist el cas de Magritte i el cas d'Apollinaire. Magritte, foragitant aquest caràcter apel·latiu del nom, ens posa en la paradoxa de l' 'això no és una pipa'. Recollim la idea principal de la seva obra i és que el nom representa l'objecte mentre que l'objecte significa el nom. De ser a l'inrevés, o sigui, que el nom signifiqui l'objecte i que l'objecte representi el nom, entrem en la problemàtica que ens presenta el cal·ligrama d'Apollinaire i és que entrem en el domini de la similitud, l'equivalència entre el fet de la semblança i l'afirmació d'un vincle representatiu. Aleshores entrem en la creença que el llenguatge és la realitat quan, de debò, el llenguatge ajuda a lligar la realitat en forma d'aparença.

<<Qui dit étude dit travail  
 Qui dit taf te dit les thunes  
 Qui dit argent dit dépenses  
 Qui dit crédit dit créance  
 Qui dit dette te dit huissier  
 Et lui dit assis dans la merde  
 Qui dit Amour dit les gosses  
 Dit toujours et dit divorce  
 Qui dit proches te dis deuils car les problèmes ne  
 viennent pas seuls  
 Qui dit crise te dis monde dit famine dit tiers-monde  
 Qui dit fatigue dit réveille encore sourd de la veille  
 Alors on sort pour oublier tous les problèmes.  
 Alors on danse>><sup>69</sup>

Stromae (2009)  
*Alors on danse*

### § 3 ] L'UNIVERS TUBIFEX I EL "JAPAN INC."

*La caza del carnero salvaje* va ser escrita i publicada l'any 1982 quan Murakami tenia trenta-tres anys, però l'acció passa al llarg de l'any 1978<sup>70</sup>. Recordem, també, que aquest llibre és el tercer de la tetralogia anomenada 'El Rata': *Escucha la canción del viento* (1979); *Pinball 1973* (1980), i; *Baila, baila, baila* (1988).

Tal com vam dir a Esteban [2017: 44-55], aquests quatre llibres presenten dues característiques que els han fet 'peculiaris' des del punt de vista de la crítica literària. Una, és la que li ve donada per la pròpia tradició literària japonesa en dividir les obres literàries entre *jimbungaku* –literatura pura- i *taishūbungaku* –literatura de masses-, i que, per a Kenzaburo Ōe, la literatura pura ha de quedar al marge de la mercantilització i que, no només l'obra ha de parlar del Japó sinó que, a més, ha de

<sup>69</sup> "Qui diu estudi diu treball // Qui diu 'curro' diu els 'duros' // Qui diu diners diu despeses // Qui diu crèdit diu deute // Qui diu deute et diu usurer // I ell diu assegut a la merda // Qui diu Amor diu mainada // Diu sempre i diu divorci // Qui diu propers et diu dols perquè els problemes no vénen pas sols // Qui diu crisi et diu món diu fam diu tercer món // Qui diu cansament diu desperta encara sord de la vetlla // Per tant sortim per oblidar tots els problemes. // Per tant ballem.". La traducció és nostra.

Vegeu-ne el clip a: <https://www.youtube.com/watch?v=VHoT4N43jK8>

[Data de darrera consulta: 5 de desembre de 2017].

<sup>70</sup> Vegeu Murakami [1982: índex].

permetre l'edificació moral i espiritual tant del l'autor com del lector. És així com la literatura de Murakami s'enquibeix a la literatura de masses. La segona característica que es deriva d'aquesta divisió és que, i sempre seguint l'opinió d'Öe, a la literatura de Murakami li manca posicionament polític, no té un interès social i no hi ha un tema de què parlar i, per tant, el Japó de Murakami no presenta un model apte per al present o per al futur. Per tant, per a les primeres obres de Murakami, s'hi traspua cert desinterès i manca de posicionament polític.

Aquesta segona característica ha guiat la crítica literària a dividir l'obra de Murakami en dos blocs ben diferenciats: aquell corpus literari que no té un compromís polític amb la societat, el del **desinterès**; i el bloc que ja té un clar compromís polític, el del **compromís**<sup>71</sup>. Paral·lelament, i coincidint amb la primera part d'aquesta divisió, una de les característiques que presenta aquesta tetralogia de Murakami és que els personatges no tenen nom propi, tot i que a Esteban [2017: 55], i en contra del que en diu Stretcher [1999: 266-267], vam deixar palès que la darrera obra de la tetralogia presenta un canvi radical respecte a les tres primeres i és que ja s'hi usen noms propis. Per tant, Murakami no fa ús de noms propis als tres primers volums de la sèrie. Juxtaposat a tot això, aquesta divisió del desinterès-compromís ha comportat una línia de recerca que veu que el fet de no usar noms propis en els personatges evidencia que la vida de Boku és buida i sense propòsit, el que permet que tant Boku com el lector ocupin un espai des d'on s'experimenta la indefinició<sup>72</sup>. Tal com ja apuntàvem al llarg d'Esteban (2017) i com hem argumentat al punt 2.4, l'ús del no-nom, l'ús de la metonímia a Murakami cal considerar-la en tant que 'correspondència', uns no-noms que ens desvien cap a una semàntica diversa.

Així les coses, des del nostre punt de vista, i centrant-nos amb *La caza del carnero salvaje*, considerem que sí hi ha un posicionament polític tal com articulem a partir d'ara en aquest capítol i, per tant, l'etiqueta 'desinterès' seria, novament, un nom que es posa no tant sols per a classificar, sinó també des de la subjectivitat de qui anomena.

---

<sup>71</sup> *Detachment* i *Commitment* són els termes que s'usen en la crítica literària anglòfona arran dels estudis literaris sobre Murakami. Matthew Carl Stretcher, per exemple, és un dels estudiosos que té diversos estudis arran d'aquesta divisió i que, a partir d'ell, s'ha bastit una línia de recerca per part dels estudiosos, estudiants de postgraus, màsters i doctorats, que en segueixen aquest fil.

<sup>72</sup> Vegeu Esteban [2017: 52].

### 3.1 ◆ UN ESCENARI... HOLLYWOODIÀ.

La postura de Murakami a l'època d'escriptura i publicació d'aquesta obra, i tal com vam dir a Esteban [2017: 49], és la d'evitar el col·lectivisme autoritari que s'ha imposat sobre la societat japonesa. Quan hom diu 'evitar el col·lectivisme autoritari' hem d'entendre que, hereus de la Revolució Meiji (1868), i amb el desassossec per a la modernització, hom considera que hi ha, des d'aleshores, una continuïtat de la cultura política en tant que la revolució es va fer 'des de dalt' amb l'ànsia d'avantatjar Occident però, alhora, preservar la pròpia identitat japonesa<sup>73</sup>. Amb un país governat pel Partit Liberal Democràtic (PLD) des de 1955, es vol una modernització que exigeix un paper actiu de l'Estat però que descansa sobre la burocràcia. A més, aquest esforç per a la modernització es pretén despulat d'ideologia política per part del poble, un esforç dut a terme des d'una elit dominant en uns moments en què les mobilitzacions socials no es consideren mobilitzacions polítiques. I això perquè es considera que el poble està despolititzat<sup>74</sup>. Així, aquests buròcrates formen una elit de poder que es coneix com "el sistema" amb una classe social mitjana que els dóna suport.

El sistema queda conformat, doncs, per buròcrates, elits polítiques i els que formen part del món dels negocis. Breu, és el es coneix pel 'triangle de ferro' de la vida política japonesa: el PLD, els buròcrates i els grans conglomerats empresarials o *keiretsu*, als quals cal afegir-hi els mitjans de comunicació que ja són, per ells tots sols, un 'quart poder' i que, fins i tot els que són semi-independents<sup>75</sup>, recolzen, sostenen, tergiversen o amaguen, les preses de decisions d'aquest triangle<sup>76</sup>. Entre tots prenen decisions com a unitat i, per tant, es conserva el sistema. És el que es coneix per *Japan Inc.* – Japó, S.A.- que descriu un país on els lligams entre el govern i les indústries dominants són molt estrets i és des d'on es dominen les preses de decisions polítiques.

Per tant, les polítiques que es prenen al Japó fins ben entrada la dècada dels anys 80 del segle XX van més destinades a satisfer i acontentar les necessitats dels clients de les empreses que no pas a fer una política que es destini, de debò, a la

<sup>73</sup> Quant a identitat japonesa, vegeu el *nihonjinron* a Esteban [2017: 23-31].

<sup>74</sup> Vegeu Delage [s.a.: 12-16].

<sup>75</sup> És el cas del *The Japan Times*, editat en anglès des del 1897 que, tot i ser independent, forma part del "triange de ferro" tal com podem constatar al *Corporate Profile* d'aquest periòdic digital. Vegeu-ho a: [http://info.japantimes.co.jp/info/corporate\\_profile.html](http://info.japantimes.co.jp/info/corporate_profile.html) [Data de darrera consulta: 4 de desembre de 2017].

<sup>76</sup> Vegeu Madrid [s.a.: 13].

satisfacció i el benestar de la societat com a primera prioritat<sup>77</sup>. Al cap i a la fi, entenem que si l'objectiu del govern per al Japó és el creixement econòmic i estar a l'alçada de les potències occidentals, aquest creixement econòmic i aquesta posició de 'poder' davant de tot el món passen per tenir un client satisfet.

Aquest és el context, el del *Japan Inc.* que Murakami esbossa a *La caza del carnero salvaje*. A Boku se li encomana anar a la recerca d'un moltó que té la propietat de posseir les persones, un encàrrec que li ve donat per un 'Jefe' que resulta ser un criminal de guerra convicte que, sota la influència del moltó, ha pres el control del partit polític conservador majoritari al Japó i que, a més, dirigeix una empresa forta i poderosa de mitjans de comunicació. En una escena que ens recorda qualsevol novel·la o pel·lícula policíaca sobre els entrellats i les conxorxes de qualsevol màfia de Nàpols o de Nova York, a Boku se li encomana un encàrrec que, de no fer-lo, se li destrueix la vida professional: “-Si resultara que no nos concede esos deseos –continuó diciendo el hombre-, ustedes se quedarían fuera de todo. A partir de ahora, ya no habrá cabida para ustedes en este mundo.”<sup>78</sup>. Però Murakami, i tal com ens assenyala Byron [2017: 62-65], també descriu una part de la població del Japó que ha tingut un paper actiu al llarg de la història del segle XX al Japó a través del Professor Oví, un vell que va ser posseït pel moltó mentre feia recerca en una Corea ocupada pels japonesos i que, per tant, representa l'època colonialista nipona<sup>79</sup>. És a dir, i tal com ens recorda Byron [2017: 62], Murakami “*associates the sheep with Japan's colonial aggression and the far-right influence in the country's political and business structure, suggesting an inevitable progression towards violent expression of power.*”<sup>80</sup>.

Per tant, Murakami, i usant-se de l'al·lusió a través dels personatges i del moltó, el que fa és fer visible aquestes xarxes de poder del *Japan Inc.* que, en darrer terme, són invisibles a la majoria de la població japonesa que ha cregut en els mantres del 'creixement econòmic' i 'estar a l'alçada de les potències occidentals'. Uns mantres que “*sota una política d'alt creixement econòmic i una seguretat defensada pels Estats Units, els principals defensors del PLD resolien els seus conflictes mitjançant una*

<sup>77</sup> Vegeu Shinoda [2013: Capítol d'introducció, pàgines sense numerar].

<sup>78</sup> Vegeu Murakami [1982: 78].

<sup>79</sup> Vegeu Murakami [1982: 227-232].

<sup>80</sup> “*associa el moltó amb l'agressió colonial japonesa i la influència de l'extrema dreta en l'estructura de negocis i de política del país, suggerint una progressió inevitable cap a expressions violentes de poder.*”. La traducció és nostra.



*diversitat de mecanismes de compensació*<sup>81</sup>, en un context en què el creixement de la massa urbana exigia una millora de la seva qualitat de vida juntament amb la rellevància creixent del Japó a nivell internacional<sup>82</sup>, i també el moment de la mundialització del capitalisme<sup>83</sup>.

Per tant, per tot el que hem dit fins ara, podem inferir que el que fa Murakami és descriure el funcionament polític d'un país que destrueix al final de l'obra. I això ve representat, al final de *La caza del carnero salvaje*, a través del suïcidi del Rata que també ha estat posseït pel moltó. Però també ho fa amb la destrucció de la cabana on resideix el moltó a Hokkaidō amb una bomba de rellotgeria que el mateix Rata hi instal·la<sup>84</sup>.

Nogensmenys, quan Boku arriba a la mansió del 'Jefe' que li ordena anar a buscar el moltó, Murakami crea un escenari en forma de metàfora d'aquest *Japan Inc.*, sobretot dels que formen part dels conglomerats i que participen activament en les preses de decisions polítiques del país. Però, alhora, crea una segona metàfora per a parlar del funcionament d'aquest *Japan Inc.* a través d'un *univers tubifex*<sup>85</sup>. Boku descriu la mansió com a realitat simbòlica i somnis simbolitzats per aquestes realitats, essent el símbol el batlle honorari d'aquest univers<sup>86</sup>. Uns símbols que no són res més que les imatges del desig del poder amb un intent d'escapar de l'aïllament que comporta el mateix poder. Un univers on tot és possible i que de seguir una lògica, és una lògica del tot diferent a la que Boku està avesat. Una mansió la construcció de la qual alterna el símbol del poder europeu a l'època Meiji amb la convivència de construccions que es fan al llarg del temps en estil japonès, el símbol de la japonesitat. Un panorama del tot hollywoodià que per a Boku és del tot xocant ja que

En cualquier caso, la estampa de aquel edificio levantado en lo alto de la colina, y semejante a una triple sesión de cine con anuncios incluidos, era digna de ver. Si se trataba de un proyecto ejecutado durante años para conseguir quitarle el sueño y la borrachera a quien lo mirase, podía decirse que el plan había sido un éxito rotundo. Pero, evidentemente, no era así.

<sup>81</sup> Vegeu Delage [s.a.: 29].

<sup>82</sup> Vegeu Delage [s.a.: 29].

<sup>83</sup> Que bé ens assenyala Crespín en el seu correu del 24 de desembre de 2017.

<sup>84</sup> Vegeu Murakami [1982: 366-369].

<sup>85</sup> Vegeu Murakami [1982: 92].

<sup>86</sup> Vegeu Murakami [1982: 91].

Ese tipo de estampas son fruto de la unión de grandes sumas de dinero y talentos de segunda categoría nacidos a lo largo de varias generaciones.<sup>87</sup>

Paga la pena assenyalar que el tubifex és un tipus de cuc que es captura directament de les cloaques i que serveix d'aliment per a l'aquariofilia, i que esdevé un hoste perillós per als peixos dels aquaris ja que transmeten moltes malalties. A més, al ser un organisme senzill no evolucionat, no té maneres d'emmagatzemar l'aliment i, per tant, necessita alimentar-se constantment, i ho fa dels detritus orgànics de l'aigua<sup>88</sup>. És a dir, el tubifex tant serveix d'aliment per als peixos de l'aquari –tot i que pot ser mortal– com per netejar la carronya de l'aigua.

Per tant, Murakami, a través de la metàfora del tubifex, esbossa el funcionament de la política com un ens bipolaritzat que tant pot matar com pot donar vida. Entenem que la mansió que descriu Boku és, alhora, la metàfora que al·ludeix a un Estat que està lligat al capital, lligat a la simbologia que atorga poder, un Estat-Univers la política del qual és neo-imperial i no pas neoliberal. Un estat que, en definitiva, ha de mantenir el seu estatus de poder davant del món i ha de transcendir la sobirania del propi estat com un Estat-Nació que existeix en una economia global. Això és l'*Univers Tubifex* aplicat al *Japan Inc.*, o el *Japan Inc.* com a *Univers Tubifex*.

Pensem que és primordial tenir en compte que Murakami no fa cap crítica política. Ells ens apropa una 'realitat' a través de metàfores que, al final, són claus d'humor i clicades d'ull al lector. En definitiva, des del nostre punt de vista, les escenes que esbossa són *gags* humorístics. I ho fa de manera que entenem que el tipus de descripció que exerceix se cenyeix bé al concepte pictòric de l'esbós, el *sketching* en anglès o *shasei* en japonès. És a dir, així com un dibuix, una pintura posem per cas d'un paisatge de l'escola olotina de pintura ens apropa una realitat exterior ben definida per l'artista, l'esbós que en fa Murakami va molt més enllà i el que fa és apropar-nos el concepte en tant que visió transcendental de l'espai i que, per tant, ens permet veure l'essència d'un paisatge abans que sigui bolcat a la tela o al paper. És a dir, Murakami no descriu un paisatge realista ben definit on el lector no pot participar-hi de manera activa, sinó que ens l'esbossa perquè nosaltres el puguem acabar de dibuixar, el puguem

---

<sup>87</sup> Vegeu Murakami [1982: 94].

<sup>88</sup> Vegeu: <https://enciclopediaanimal.wordpress.com/el-tubifex-alimento-vivo/> [Data de darrera consulta: 3 de desembre de 2017].

intel·lectualitzar. En definitiva, és una metàfora que, tal com hem dit al capítol 2, es caracteritza per moure's per analogia des d'una projecció que es desplega des de correspondències ontològiques i epistèmiques i, a més, és un trop que l'hem de prendre des de la neo-retòrica. Per tant, aquesta metàfora té el poder de "*transform[s] our mode of perception, does not take place either inside of us or outside of us, but is an inversion of a semiotic configuration.*"<sup>89</sup>. Així doncs, el paisatge que ens apropa Murakami és suggerent des de la metàfora i no és definitori, en el sentit que, en tant que esbós, el lector l'ha d'acabar de configurar, ja que el que ens apropa és l'essència, no el significat. El lector l'ha de transcendir.

Però Boku hi juga, dins d'aquest univers tubifex. I hi juga perquè nosaltres puguem entendre millor l'escenari. Tot i això, i al nostre entendre, es dona una antinòmia, això és, una "*contradicció, especialment entre dues proposicions que, considerades separadament, semblen igualment fonamentades*"<sup>90</sup> però que acaba essent una ironia. És a dir, en el cas de Boku, si bé es mofa del paisatge que esbossa la mansió i ho fonamenta comparant-ho amb un univers que pertany a una certa societat gasiva, aparentment es contradia quan ha de fer ús d'aquest univers per a poder salvar el seu futur professional, postura, dit sigui de pas, ben fonamentada, també. Boku, tot i considerar el sistema nociu, no el qüestiona i, a més, l'ironitza i en fa ús. Des del nostre punt de vista, aquesta antinòmia irònica funciona, també, de metàfora que guarda una tensió entre el 'com es basteix l'Imperi' i 'quin preu cal pagar-ne', o dit d'altra manera 'quin producte produeix l'Imperi' i 'quin és el cost al consumir-lo' sense que se'ns desperti una mena de dubte existencial o moral arran de l'ús que en fem, de com hi juguem. És a dir, malgrat com funciona l'Estat, hom es permet contribuir-hi: i ho fem amb el conformisme. Un conformisme que, en el fons, rebutja el dubte cartesià del *cogito* en tant que dubte pur que "*always exists on the exterior, as a force that puts conceptual systems in question*"<sup>91</sup>. I és així que al no qüestionar-s'ho ens mena a parlar de *subjectivitat* i *exterioritat*.

<sup>89</sup> Vegeu Karatani [1993: 26-27]. "*transformar el nostre mode de percepció, no s'esdevé a dins o a fora de nosaltres, sinó que és una inversió de configuració semiòtica.*" La traducció és nostra.

<sup>90</sup> Segons defineix el Diccionari de la llengua catalana, la segona edició en línia de l'Institut d'Estudis Catalans. Vegeu-ho a: <https://dlc.iec.cat/results.asp> [Data de darrera consulta: 3 de desembre de 2017].

<sup>91</sup> Vegeu Cassegard [2007: 4]. "*Sempre existeix a l'exterior com a força que posa els sistemes conceptuals en qüestió.*" La traducció és nostra.

### 3.2 ◆ SUBJECTIVITAT I EXTERIORITAT.

A tot això, i en paral·lel, cal tenir en compte la desfeta del moviment estudiantil *Zenkyōtō* de finals de la dècada dels 60 del segle XX i que vam descriure abastament a Esteban [2017: 29-31]. Per a la present recerca i cenyits a l'exegesi de la subjectivitat de Boku devers l'ús de la metonímia, i en certa mesura la metàfora, ens interessen dos conceptes que ens aporta Byron (2017). Un és el de 'generació moratòria' –*moratoriumu ningen-*, i l'altre és el de 'repte del dia-a-dia'<sup>92</sup> –*shutaisei-* amb el consegüent rebuig a aquest dia-a-dia –*nichijōsei-*, dos conceptes que ens condueixen cap a un estil propi de subjectivitat individual que tenen la seva arrel en el moviment estudiantil mencionat abans.

L'essència de la preocupació del moviment *Zenkyōtō*, i tal com podem llegir a Byron [2017: 55], és que no estan d'acord amb la natura de la subjectivitat política i social, el *shutaisei*. És a dir, el projecte de democratització per part de l'Estat-Nació dut a terme a la post-guerra només podia ser acomplert a través d'una realització plena de la subjectivitat individual en la vida pública mediatitzada per les institucions democràtiques de l'esfera pública com la llibertat de premsa, les universitats, o els grups populars, però sempre tenint en compte la despolitització de la població. És a dir, de nou, el *Japan Inc.* s'imposa tot marcant el ritme de la construcció d'aquesta subjectivitat. Per tant, el moviment *Zenkyōtō*, i a partir de l'ideari de la Nova Esquerra, lluita perquè el *shutaisei* no fos imposat per les altes esferes, sinó que fos “...*the outcome of an individual process of what activists [...] termed “self-transformation”*. [atès que] ...*the nuance was about harsh self-excoriation, speaking for yourself in your own words, and thinking for yourself*.”<sup>93</sup>. Així, la retòrica del moviment estudiantil conduïa a exercir un examen personal de consciència per a la subjectivitat personal i posicionament moral en la societat japonesa, i això menava a rebutjar aquest 'dia-a-dia' que pretenia una població despolititzada. Per això calia exercir el *nichijōsei*. Breu, un rebuig determinant d'unes complexes pressions socials de conformisme i que, a la vegada, es

<sup>92</sup> Byron (2017) ho anomena 'everydayness', que també podríem traduir per 'quotidianitat', però hem preferit traduir-ho per 'el dia-a-dia' ja que considerem que aquesta expressió en català guarda una connotació més intrínseca al fet de 'lluitar per viure' que no pas allò que és quotidià ja que l'entendem com a quelcom de més tou, o més lligat a uns hàbits i que no té per què estar relacionat amb la lluita diària.

<sup>93</sup> Vegeu Byron [2017: 56]. “...*el resultat d'un procés individual que els activistes van anomenar “auto-transformació”*. “...*el matís raïa en una auto-excoriació dura, parlar per tu mateix amb les teves pròpies paraules, i pensar per tu mateix*”. La traducció és nostra.

reifica en l'anar en contra dels agents de força que donen pes a aquestes pressions socials: la policia i la universitat. Un dia-a-dia al que cal estar en contra ja que

“the dominant way of thinking –everything ranging from people’s art of living better to the cognitive system academically discussed by intellectuals”: the politics of “representative democracy”, the economics of “rapid growth”, and people’s expectations that “someday their hopes will be realised”. Being suspicious of these things and unveiling them is “getting out of everyday-ness”<sup>94</sup>.

Per tant, la subjectivitat personal, cenyida a una subjectivitat moral, entra dins la lògica de desconfiar de tot allò que els membres del *Japan Inc.* puguin dir i, per tant, els actors del moviment estudiantil van a la recerca d'un *shutaisei* genuí.

Aquesta subjectivitat és la que trobem representada pel personatge del Rata al llarg de la novel·la que ens ocupa, un personatge que, havent estat actiu en les revoltes del moviment, opta per ser fidel a la seva subjectivitat i no segueix el “*mainstream*” de la generació moratòria. Una generació que, tal com vam dir a Esteban [2017: 30-31], havent-se desfet les il·lusions del moviment l'any 1970 en renovar-se el Tractat de Seguretat entre Estats Units i el Japó, s'eliminen les causes que van donar llum al moviment estudiantil i la gran majoria d'ells deixen les reivindicacions a canvi dels luxes, del consum i de més seguretat<sup>95</sup> que ofereix la ‘democràcia’ de l'Estat. Una generació que, al final, es capbussa de ple a i en la societat capitalista, un tipus de societat que aliena la població i no deixa cap més solució que la de reajustar la pròpia vida per a adaptar-se al capitalisme.

Per tant, a *La caza del carnero salvaje* hi trobem dues veus que representen aquests *shutaisei* i *nichijōsei*. Per un costat, la veu de Murakami en descriure l'escenari que, tal com hem comentat més amunt, i a través de la metàfora amb un univers tubifex, ens esbossa el *Japan Inc.* sense qüestionar-lo i, per altre costat, implanta el concepte de *nichijōsei* al Rata en ser fidel a la seva pròpia subjectivitat, tal com hem comentat abans.

<sup>94</sup> Vegeu Byron [2017: 56]. “la manera dominant de pensar –des de l'art del poble de viure millor fins al sistema cognitiu acadèmic debatut pels intel·lectuals”: la política de “democràcia representativa”, l'economia del “creixement ràpid”, i les esperances de la gent que “algun dia les seves esperances es veuran acomplertes”. Desconfiar d'aquestes coses i desvelar-les és “desfer-nos del dia a dia.” La traducció és nostra.

<sup>95</sup> Vegeu Byron [2017: 55].

Però també trobem aquesta subjectivitat, el *shutaisei* de Boku, escindit per culpa de la desfeta del moviment estudiantil i que sembla exercir, encara, l'auto-excoriació a través de no posar noms, però jugant, també, amb la societat de consum capitalista. Podríem dir, doncs, que Boku passa a formar part del grup de la generació moratòria, tot i que aquest 'sembla exercir, encara, l'auto-excoriació' que acabem de dir, ens parla, forçosament, d'interioritat en tant que "*a situation of closure, [...] melancholic imprisonment and a claustrophobic absence of 'exits'.*"<sup>96</sup>, a la que hi estem d'acord sempre i quan hi hagi hagut, prèviament, un intent d'escapatòria i, per tant, d'exterioritat.

És a dir, quan Boku descriu la mansió del '*Jefe*', està parlant d'exterioritat, fa visible unes xarxes que ens diuen que el poder de la política japonesa no està centralitzada i, aquesta manca de centralització, comporta una estructura de poder sense centre a la que es perd un referent únic per a la confrontació, que no entenem com a interiorització en tant que empresonament o absència de sortides perquè quan al final de l'obra Boku deixa que la cabana exploti, ens evidencia el seu posicionament contra el sistema, ens dóna una sortida i un alliberament possibles, però no definitius.

A més, quan Murakami ens esbossa el sistema, ens parla de la desconfiança, d'una confrontació que no tant sols va dirigida al *Japan Inc.*, sinó també a les xarxes que les societats de capitalisme tardà han bastit des d'un costat cap a l'altre. L'exterioritat de Murakami i els seus personatges és l'opció política d'oposició a les xarxes de poder que, precisament, el que fa és escapar d'un "*system as an encompassing whole in which all opposition is recuperated and co-opted*"<sup>97</sup> però que no entenem, tampoc, com a escapista o snob segons ho entén Karatani i esmentat per Cassegard [2007: 10] ja que per a Murakami no hi ha "*no simple way to disentangle oneself and negate the system, no trustworthy point of exteriority on which to lean.*"<sup>98</sup>.

L'exterioritat de Murakami descriu un món que no és perfecte i que queda fora de qualsevol mite, sense qüestionar-lo i al qual hom queda atrapat. I aquesta manca de qüestionament entenem que és el que ha dut a la crítica a titllar-lo de manca de posicionament polític, però continuem pensant que, i tal com vam dir a Esteban [2017:

<sup>96</sup> Vegeu Cassegard [2007: 3]. "*una situació d'enclaustrament [...] empresonament melancònic i una absència claustrafòbica de 'sortides'*". La traducció és nostra.

<sup>97</sup> Vegeu Cassegard [2007: 9]. "*el sistema com un tot abraçador en què tota oposició és recuperada i apropiada.*". La traducció és nostra.

<sup>98</sup> Vegeu Cassegard [2007: 9]. "*cap manera senzilla de desenredar-se un mateix i negar el sistema, cap punt d'exterioritat en què confiar i on recolzar-se.*". La traducció és nostra.

75], Murakami i, per extensió Boku, representen l'*outsider* que dona una resposta cultural a la realitat del seu temps, i no política, i que, tot i que volen jugar o participar d'aquesta societat, que volen escapar de les relacions que imposa l'*statu quo* i el discurs de poder d'un Estat-Nació, hi queden atrapats en haver-lo d'acceptar i, per tant, no són lliures. És en aquest moment, doncs, en què, efectivament s'esdevé el que diu Cassegard [2007: 3] en quedar-nos en una situació d'enclaustrament, empresonament melancònic i una absència claustrofòbica de sortides. Una situació que Murakami descriu com un 'gran mur' en el seu parlament arran del per què de l'acceptació del premi Jerusalem 2009, en què ell justifica:

If there is a hard, high wall and an egg that breaks against it, no matter how right the wall or how wrong the egg, I will stand on the side of the egg. "Why? Because each of us is an egg, a unique soul enclosed in a fragile egg. Each of us in confronting a high wall. The high wall is the system" which forces us to do the things we would not ordinarily see fit to do as individuals. [...] "I have only one purpose in writing novels [...] That is to draw out the unique divinity of the individual. To gratify uniqueness. To keep the system from tangling us. [...] We are all human beings, individuals, fragile eggs."<sup>99</sup>

¿Podríem dir que és un estat panòptic? ¿Podríem inferir que els teixits als que no pot escapar Murakami són teixits que indueixen l'individu a ser conscient que és visible, que és vigilat, mentre que ell mateix no pot saber en quin moment se'l mira o se'l vigila fins al punt de xocar contra el mur? De ser així, la lluita va contra un 'fantasma', un ens que sabem que hi és però no el veiem. És el mur al qual l'ou xoca.

Considerem que la subjectivitat de Boku es troba escindida, i una part d'ella queda atrapada, que no pot escapar, la que està manipulada per l'objecte al·legòric de la seva mirada: el bé de consum. I així, un cop el bé de consum perd el seu caràcter de

---

<sup>99</sup> Vegeu Lyon [2009]: <http://www.jpost.com/Arts-and-Culture/Books/Murakami-in-trademark-obscurety-explains-why-he-accepted-Jerusalem-award> [Data de darrera consulta: 25 de desembre de 2017]. "Si hi ha un mur dur, alt i un ou que es trenca contra ell, tant se val com de correcte sigui el mur, com d'equivocat estigui l'ou, em quedaré al costat de l'ou. 'Per què? Perquè cada un de nosaltres és un ou, una ànima única tancada en un ou fràgil. Cada un de nosaltres s'enfronta a un mur alt. El mur alt és el sistema' el qual ens força a fer coses que no fariem per voluntat pròpia com a individus. [...] 'Només tinc un propòsit a l'escriure novel·les [...] Això és fer sortir la divinitat única de l'individu. Gratificar la unitat. Mantindre el sistema que ens enreda. [...] Tots som éssers humans, individus, ous fràgils". La traducció és nostra.



‘valor d’ús’ i només mostra el ‘valor de canvi’, apareix al mercat com una configuració metafísica realitzada i el bé de consum, la mercaderia, provoca fascinació. Tal com veurem més avall al parlar del concepte contemporaneïtat al Japó, l’objecte en tant que bé de consum passa a ser signe en el sentit més semiòtic de la paraula i parla per ell mateix fins al punt de prendre un significat funcional i mític. Per tant, aquella part de la subjectivitat de Boku que roman lligada a l’objecte al·legòric de la mirada, un cop se li ha buidat el significat inicial, aquell que raïa en el ‘valor d’ús’ i se li inserta, de manera arbitrària, una nova significació que rau en el ‘valor de canvi’, l’objecte queda alienat i la subjectivitat “*llega a controlarlos cargándolos de intenciones de deseo y ansiedad*”<sup>100</sup> segons ho entén Adorno.

### 3.3 ◆ LES SUBJECTIVITATS ESCINDIDES CAP A L’EXTERIORITAT.

Boku, tot jugant amb la societat capitalista i, com hem vist més amunt al parlar de l’univers tubifex, manté una antinòmia que fa que Boku critiqui però usi, a la vegada, aquesta societat. El tarannà de Boku al llarg de la novel·la que ens ocupa, consumista de cultura pop, consumista de cultura americana, consumista de sexe, consumista de literatura, consumista d’arts visuals... en definitiva, consumista de tot el que li ofereix la societat capitalista, ens acosta a l’escletxa temporal que hi ha entre el moment de producció del bé de consum i el moment de consumir-lo.

Dit això, i tornant a l’antinòmia del propi Boku, i recordant que l’acció de la novel·la passa a l’any 1978, anys punyents del capitalisme al Japó, ens acosta a una subjectivitat escindida entre l’haver de formar part de la societat de consum (ser productor i consumidor alhora) i la voluntat de defugir-ne, però en qualsevol cas, Murakami, a través de Boku, també ens esbossa, a través de l’acció dels personatges, la situació de la generació moratòria que hem mencionat més amunt.

I és que en un estat com el japonès, descentralitzat, el *shutaisei* és una mena de conglomerat que inclou “*the agent of action, the subject of speculation or speech act, the identity of existence, and the rule of individualism*”<sup>101</sup> i que està articulat per un

<sup>100</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 205].

<sup>101</sup> Iwamoto [1993: 297]. “l’agent de l’acció, el subjecte d’especulació o acte de parla, la identitat de l’existència, i la norma de l’individualisme”. La traducció és nostra.



context que abraça l'individu a través de forces socials i culturals de conformisme i comunalisme, tal com ens diu Iwamoto [1993: 297].

Amb la desfeta del moviment *Zenkyōtō*, la societat queda dividida entre els pocs que segueixen buscant un *shutaisei* genuí, i els que s'adapten al sistema amb un *shutaisei* implantat de nou pel govern al que, finalment, claudiquen. Un nou concepte de *shutaisei* on “...el concepto político de igualdad [és] desplazado al reino de las cosas, el consumidor [reemplaça] al ciudadano, y la promesa de abundancia mercantil [substitueix] a la revolución social.”<sup>102</sup>.

L'escissió de la subjectivitat de Boku i en un context de capitalisme tardà, fa que sigui actiu com a usuari d'aquesta societat de consum perquè desitja i ansia allò que veu però, paral·lelament, hi ha una part de la seva subjectivitat que el manté 'crític' davant del sistema i que l'emula tot usant-se de l'al·legoria, del simbolisme, del no posar nom a l'objecte de la mirada, i que té a veure, al nostre entendre, amb el que veurem a continuació perquè el que descriu aquest ús de la metonímia és el *shutaisei* genuí que aflora a través de les pròpies paraules. Breu, Boku té una subjectivitat que és la que imposa la societat tot oferint-li al·legoria i una altra de més genuïna que és la que el porta a veure el món posant-hi ell mateix l'al·legoria. És consumidor i productor alhora.

Amb tot el que hem dit fins ara, considerem que els subjectes de la narrativa de *La caza del carnero salvaje*, si més no el subjecte Boku, queda tancat “en una 'reixa' transhistòrica de la seva interioritat”<sup>103</sup> tal com ens observa la nostra consultora de continguts, la Dra. Crespín, ja que el que fa el subjecte Boku, amb la seva subjectivitat escindida, és, precisament, exterioritzar i sortir d'una 'reixa' per caure en una reixa social que, en definitiva, contribueixen al sistema sense criticar-lo o desmuntar-lo<sup>104</sup>. Una reixa social a la que no hi ha possible escapatòria.

<sup>102</sup> Vegeu Buck-Morss [2005: 103].

<sup>103</sup> Correu electrònic amb la nostra assessora de continguts, referenciat a la bibliografia amb data del 8 de desembre de 2017.

<sup>104</sup> Puntualització que ens fa la Dra. Crespín en el seu correu del 24 de desembre de 2017.

### 3.4 ◆ SOCIALISME O BARBÀRIE I LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA (IS).

Una part de Boku, doncs, sembla viure encara en el procés de buscar el *shutaisei* genuí, i és així que no posa nom a les coses i fa ús de la metonímia. La base de l'ús de la metonímia, i en clau política, la podem trobar en el moviment dels anys 50 i 60 del segle XX Socialisme o Barbàrie, més concretament, a la seva desfeta juntament amb la Internacional Situacionista (a partir d'ara IS).

És gràcies a l'entrevista que Amador Fernández-Savater i Fernando Golvano fan a Daniel Blanchard i Hélène Arnold<sup>105</sup> i que podem llegir a Blanchard [2007: 37-76]. En aquesta entrevista sabem que el grup Socialisme o Barbàrie està en contacte amb el moviment *Zenkyōtō* japonès<sup>106</sup>. Paga la pena dir que va ser un moviment a escala global en els països on l'economia capitalista ja estava ben implantada i és la base ideològica que va menar cap als esdeveniments del maig del 68 i, al mateix temps, a les revoltes estudiantils nipones.

Tal com hem vist per al cas del *Zenkyōtō* més amunt, Socialisme o Barbàrie va difondre un veritable sentiment de llibertat de pensament amb una crítica fèrria contra els règims tant de l'Est com de l'Oest als que definien com

sociedades de capitalismo burocrático, a partir del <<revelador>> que constituye la capacidad de autoorganización del proletariado [...] abriendo así una brecha vital en los imaginarios troquelados entonces de forma hegemónica en el molde cerrado del marxismo-leninismo.<sup>107</sup>

Així, per a aquest grup, el fet d'estar en contacte amb la realitat que oferia el carrer, en contacte amb la mateixa modernitat, estava per damunt del fet de repetir fórmules teòriques sobre la societat capitalista. Pretenien entendre la societat a partir de la pròpia experiència, i no pas a partir d'esquemes abstractes, sinó a partir de la teoria que pogués néixer de cada un d'ells i des de la praxi mateixa. Una lluita, a més, que reivindicava una obertura concreta, no abstracte, lligada a l'acció real, sense fer

<sup>105</sup> Actualment companys sentimentals, tots dos van ser militants i activistes de Socialisme o Barbàrie, en Daniel des de 1957 i l'Hélène des de 1961. Vegeu Blanchard [2007: 10; 37].

<sup>106</sup> Vegeu Blanchard [2007: 52].

<sup>107</sup> Vegeu Blanchard [2007: 10].

sociologia i on allò que pogués aportar la pròpia experiència –a través de la discussió i la consegüent acció- pogués inserir-se en un moment històric.

És a dir, intentaven superar la relació tradicional, jeràrquica i separada, entre el pensament i l'acció. Una de les crítiques que llancen és que, en aquells moments, la consciència individual, gràcies a les universitats, gràcies a l'estat-nació que domina la informació que es pot transmetre al poble, era una consciència excessivament intel·lectualitzada i, per tant, alienada.

Així doncs, la lluita que exerceixen és sobrepassar aquesta consciència que, al cap i a la fi es troba manipulada, per aconseguir-ne una de pròpia i no pas a través del coneixement i de la informació, sinó a través de l'experiència “*con la profundidad pasional que le es propia.*”<sup>108</sup>.

Per tant, Socialisme o Barbàrie va abordar amb profunditat una crítica de la vida del ‘dia-a-dia’, el *nichijōsei* del Japó dels anys 60 del segle XX. La crítica raïa en la idea marxista de lluita de classes, però no pas en la oposició entre els medis de producció i el proletariat, sinó en la oposició entre els dirigents i els seus executors amb la finalitat que la societat s’adonés de la crisi social en qualsevol aspecte de l’existència.

Arribats a aquest punt, ens agradaria fer un petit incís i explicar per què sustentem que Boku, a través de la metonímia, exerceix aquesta lluita de classes segons l’entenen els de la IS. Tal com hem vist al capítol 2, si considerem que el nom comporta la idea de fixetat i no intercanviabilitat que, a més, ens deixa tancats, a través de la seva petjada segons l’entén Derrida a un passat que es reifica en el present i que, a més, el nom desperta violència en ser mencionat, el que fa Boku és, precisament, sortir d’aquesta fixetat i violència que, tal com hem vist al punt anterior, és el que aporta el *shutaisei* que implanta el *Japan Inc.* i que reflecteix el que en pensa Derrida quan diu que el nom és “*percibido por la conciencia social y moral como lo propio, el sello tranquilizador de la identidad consigo...*”<sup>109</sup>. Així, la metonímia, en tant que figuració és, a més, el medi on hom pot experimentar l’esdevenir de l’objecte i, a més, és on no hi ha res realitzat. És per això que, també, Boku no té ni un passat ni un futur, només té un present que, a més, escapa de l’alteritat en no posar noms als personatges amb qui manté una relació precisament perquè el que està fent és oposar-se al *Japan Inc.* i a les

<sup>108</sup> Vegeu Blanchard [2007: 48].

<sup>109</sup> Vegeu Derrida [1967: 147].

seves xarxes de poder, apropar-nos aquest 'món imperfecte' que Murakami dibuixa a la seva obra.

Cap als anys 64-65 del segle XX, Socialisme o Barbàrie es desgasta, entra en la seva 'crisi de paraules', ans la seva manera d'entendre la lluita de classes comporta que la IS entri en escena, amb el seu capdavanter Guy Debord. I el que aporten Debord i la IS és que es trasllada l'acció política revolucionària que els de Socialisme o Barbàrie exercien des de la praxi al carrer a un nivell simbòlic. És a dir, a través del símbol del gest, mencionant paraules seductores, o fent treballar la imaginació, provocaven que la gent es reconegués entre ella indirectament –de la mateixa manera que hom pot reconèixer-se en una obra d'art- i aquell reconeixement era la llançadora cap a l'acció política. És en el maig del 68 quan la IS usa la paraula com a fetitxe, un fetitxe que havia de despertar l'acció política. Tanmateix, i tal com reconeixen Blanchard i Arnold, arriba un moment en què

la dinámica interna del pensamiento [...] desembocó en un hermetismo, en una esclerosis de vocabulario, en una fetichización de las palabras, etc. Y eso se produjo también por falta de alimentación en aportes exteriores. Es una especie de círculo vicioso: cuanto más un discurso se hace alrededor de ciertas palabras-fetichismo y sobre ideas estáticas que se supone rinden cuenta de todo, menos podrá el exterior penetrar, enriquecer este proceso y renovarlo.<sup>110</sup>

La 'crisi de paraules' en què entra el grup de Socialisme o Barbàrie cal entendre-la com el fet que ja no troben paraules per a expressar-se per ells mateixos, ja no troben paraules per a donar llibertat a la seva pròpia llibertat, no podien expressar-se amb paraules que els fossin pròpies. La traca final es dona en el maig del 68, juntament amb la IS, però una traca que anunciava la baixada silenciosa dels dos grups cap a una mena de desesperança sobre un futur ombrívol: "*volvíamos a estar atrapados por el destino; el reino de la necesidad pesaba sobre todos nosotros.*"<sup>111</sup>. És així com la majoria d'ells, igual que ho fan els japonesos, retornen cap al capitalisme i la societat de consum.

---

<sup>110</sup> Vegeu Blanchard [2007: 59].

<sup>111</sup> Vegeu Blanchard [2007: 71].

Al llarg dels anys 70 del segle XX alguns d'aquests activistes s'adonen del canvi radical que han patit, no tant sols ells, sinó també la societat. Aquella expressió pròpia, personal i única, que no és res més que l'anunci de la pròpia subjectivitat, es veu troncada quan, ens diu Blanchard, s'adonen que hi ha un estat-nació que funciona com un

dispositivo que consiste en privar a la gente de la palabra hablando en su lugar. Eso incluye la sociología y su aparato, los sondeos, los *media*, etc. El dispositivo *media*-sondeos-ciencias sociales tiene también un carácter político muy marcado, y las relaciones de producción del discurso que genera en la sociedad son relaciones de explotación y de control. [...] Relaciones también de control, porque **el mejor medio de impedir a la gente pensar y expresarse de manera autónoma es ahogarlos constantemente en un flujo de palabras que les son ofrecidas por las suyas propias**. Hay algo ahí que produce un inquietante *extrañamiento* (y perdón por la expresión freudiana). El lazo social directo, el *tejido* social que se teje hilo a hilo, entre cercanías, es reemplazado por un lazo 'tele-social', por decirlo así (social a distancia), que mediatiza la relación por la televisión, el dispositivo de los sondeos y las ciencias sociales que hablan en lugar de la gente.<sup>112</sup>

A més, i pel cas del Japó, l'any 1970 marca el final de la 'era de la política' (*seiji no kisetu*) i obre el període de prosperitat d'un Japó que ja forma part d'un món globalitzat. És a dir,

it marked the movement [*el Zenkyōtō*] from a period of violence to one of peace and heralded the advent of what was to become the very real prosperity of the eighties. Kuroko notes that in 1970 the Japanese Red Army's airline hijacking and the highly staged ritual suicide of Mishima can be seen, in hindsight, as the final symbolic events of the age of protest. In particular, the 'Mishima Incident' as a domestic event was 'illuminated' (*shōsha shita*) by Japan shaking off the 'fantasies' (*gensō*) created by the success of post-war high growth policies and moving out as an advanced

<sup>112</sup> Vegeu Blanchard [2007: 75]. La negreta és nostra.

industrial nation to assume its place in the world amidst the new forms of imperialism.<sup>113</sup>

Per tant, entenem que l'ús de la metonímia a Boku l'hem de remetre com 'el furt de la paraula', una paraula robada perquè ja és expressada pels qui parlen en nom de qui se li ha manllevat la paraula. Unes paraules que tenen valor de 'les de debò' marcades per un Estat-Nació que parla per nosaltres, ens diu com hem de pensar i, a més, ens fan creure que aquelles paraules són nostres. Però també, l'ús de la metonímia a Boku serveix per a posicionar-se davant de la vida de la mateixa manera que ho van fer els de la IS: la paraula ha de ser un símbol que permet la comunicació entre aquells que pensen igual, i que ja no es creuen el que se'ls imposa des de l'Estat-Nació, per buscar el llaç social, no pas el tele-social.

Ara bé, així com la IS i els situacionistes buscaven una revolta, buscaven canviar el món, Boku l'accepta i, per tant, s'hi basteix, en part de la seva subjectivitat, aquest conformisme i comunalisme empesos per les forces socials i culturals.

### 3.5 ◆ EL 'MODE' D'ESCRITURA.

Amb la finalitat de viure, Boku ha d'oblidar el seu nom<sup>114</sup>. I tot oblidant el seu nom i usant-se de la metonímia, es perd el sentit del nom lligat a la referència de què parlàvem al capítol 2 de la present recerca però, també, s'hi reconeix l'asserció de Derrida en tant que "*when the name comes, it immediately says more than the name: the other of the name and quite simply the other, whose irruption the name announces.*"<sup>115</sup>. I aquesta 'irrupció' l'entenem com el pensament, la paraula, el nom implantat pel *Japan Inc.* que hem descrit al llarg d'aquest capítol 3 i que la IS va pretendre acarar-s'hi tot

<sup>113</sup> Vegeu Seats [2006: 130]. "*va marcar el moviment entre un període de violència i un de pau i va anunciar l'adveniment del que havia de ser la prosperitat de debò dels anys 80. Kuroko ressaltava que a l'any 1970, el segrest de l'avió de l'Armada Roja Japonesa i el suïcidi ritualitzat de Mishima poden ser considerats, a posteriori, com els esdeveniments simbòlics finals de l'era de la protesta. Concretament, l'Incident Mishima com a esdeveniment nacional, va ser 'il·luminador' (shōsha shita) en tant que va fer treure's del damunt les 'fantasies' (gensō) dels japonesos creades per l'èxit de les polítiques de creixement de la post-guerra i els va menar cap a una nació industrial avançada per a assumir el seu lloc en el món enmig de les noves formes d'imperialisme.*". La traducció és nostra.

Podeu veure l'incident Mishima televisat aquí: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escriitores-en-el-archivo-de-rtve/suicidio-yukio-mishima-1970/1247438/> [Data de darrera consulta: 7 de desembre de 2017].

<sup>114</sup> Vegeu Seats [2006: 204].

<sup>115</sup> Vegeu Seats [2006: 205]. "*quan el nom ve, immediatament diu més que el nom: l'altre del nom i simplement l'altre, la irrupció del qual el nom anuncia.*". La traducció és nostra.

fent ús de la imatge. És així com Boku pot viure, sense dir el nom i vivint de les imatges, sense acarar-se i acceptant. Unes imatges, però, que el que ens diuen és el que ens recorda Karatani explicat per Seats [2006: 205-206] i és que Boku esbossa escenes *-fûkei-* amb la finalitat de desplegar l'escena per ella mateixa i buidar-la de referent tot usant-se de l'al·legoria i, així, “*Murakami is not attempting a description of the post-industrial consumer society, rather [...] he is constructing fûkei as a form of ‘writing’ (écriture).*”<sup>116</sup>. I aquesta manera d'escriure, aquesta ‘écriture’, ens mena a parlar del ‘mode’ d’escriptura.

Pel que fa a mode d’escriptura, ens cenyim al que en diu Genette [1972: 24]. Comparant-ho amb els modes verbals que permeten expressar els diferents punts de vista del parlant sobre l’existència o l’acció, i en quin grau s’afirma l’objecte de la mirada, el mode d’escriptura és el punt de vista de la narrativa i la seva representació regulada a través de la distància i la perspectiva que permeten bastir la informació narrativa. Per tant, la metonímia i, consegüentment, l’al·lusió, donen a la narrativa de Murakami aquesta distància i perspectiva que fan que els textos de Murakami interroguin allò que hom considera ‘real’ i, a més, també permeten interrogar els trops de la ‘sinceritat’ i la ‘veritat’ que ofereix la literatura o, concretament al cas del Japó, aquella que es considera ‘pura’<sup>117</sup>. Per tant, l’ús de la metonímia, de la metàfora i de l’al·legoria en Murakami és, no tant sols per defugir de les classificacions literàries, sinó que també és un mode d’escriptura que permet mantenir la subjectivitat escindida tant en la trama de l’obra com en els personatges.

El mode d’escriptura de Murakami, doncs, i a través de l’al·lusió que es basteix mitjançant el *shasei* –l’esbós- desplegat en *fûkei* –escenes-, no serveix per a una crítica directa al *Japan Inc.*, sinó que és l’escenari esbossat que cal sobrepassar i que és una manera de transcendir la ‘realitat’ tot buidant-ne el significat i descriure un *fûkei* –una escena- a través del símbol que és, precisament, el que li dóna aquest toc de *mode* a la seva *écriture* i, a més, el posiciona, entenem nosaltres que clarament, en una postura política: la de distanciar-se de qualsevol posicionament binari, la de descriure tot un escenari donant-nos la possibilitat de ser nosaltres, els lectors precisament, qui ens posicionem. És doncs, una postura política, la de Murakami, a l’estil *shasei* i al de la

<sup>116</sup> Vegeu Seats [2006: 206]. “*Murakami no intenta una descripció de la societat de consum post-industrial, sinó que construeix el fûkei com una manera d’escriure (écriture)*”. La traducció és nostra.

<sup>117</sup> Vegeu Seats [2006: 148-149]. També molt relacionat amb la ‘novel·la del jo’ o *shishôsetsu*, novel·la gairebé autobiogràfica moderna dels segles XIX i XX al Japó.

neo-retòrica. Ens apropa a una 'realitat', i ens fa recordar que és la de la democràcia capitalista que posa en boca de la seva població les paraules curulles de significat despullant, així, l'individu del poder de la paraula. El desarma.

### 3.6 ◆ INTERTEXTUALITAT, CONTEMPORANEÏTAT I POSTMODERNITAT.

No podem obviar el fet que el Japó de finals del segle XX pertany a un món globalitzat i, per tant, quan diem Japó i, sobretot relacionat amb el que es pugui entendre per cultura i, per extensió, literatura, hem de tenir en compte el que Anderson [1983: 6] comenta sobre la 'societat imaginada', és a dir, que les "*...communities are to be distinguished not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.*"<sup>118</sup>. Per tant, ja no podem pensar en un Japó limitat per les fronteres geogràfiques que impliquen fronteres polítiques, sinó que ens hem d'imaginar un Japó dins d'un món on les fronteres, en darrer terme, les marquem els membres de la societat a partir de les nostres relacions i a partir del nostre propi coneixement del món. Per tant, el Japó contemporani, el del tombant segle XXI i, així, la seva literatura, entra dins l'enigma, en tant que qüestió difícil de definir, de la contemporaneïtat. Una contemporaneïtat que, avancem, és la que compartim les societats en la postmodernitat i en el capitalisme tardà i, així, en les societats de consum.

Per a Murakami, i tal com ens informa Seats [2006: 115-116], el fet d'escriure en qualsevol estil és vàlid i primordial per a ell, sempre i quan es donin tres condicions: que el text sigui intel·ligible, que l'autor pugui auto-expressar-se i, finalment, que el text sigui universal. I aquesta condició d'universalitat l'aconsegueix construint un 'estat d'ànim' i una 'atmosfera' a través d'allò visual i cinematogràfic en tant que productes de consum.

Així, la seva condició d'universalitat, que abraça i homogeneïtza els habitants de les societats postmodernes de capitalisme tardà, és el de la intertextualitat, meta-textualitat o transtextualitat. Genette [1962: 10-11] ho defineix com una relació de co-presència entre dos o més textos i, més concretament, com la presència efectiva d'un text en un altre. Tal com hem avançat en el marc teòric de la present recerca, per a

<sup>118</sup> "*Les comunitats no han de ser diferenciades per la seva falsedat/genuïtat, sinó per l'estil en què hom les imagina*". La traducció és nostra.



Genette (1962) la intertextualitat es pot donar directament a través de la cita, el plagi o l'al·lusió. Això fa que l'obra ofereixi al lector la percepció de relacions entre una obra i altres que l'han precedit o l'han seguit. Des del nostre punt de vista, la intertextualitat es dona a partir de qualsevol objecte de la mirada, és a dir, tant se val si és una poesia, una pintura, una fotografia, una pel·lícula o una obra literària. Entenem que allò escrit és, abans de res, dibuixos o imatges que penetren a través de la mirada i que calen ser desxifrats per a la seva comprensió. Així, la intertextualitat a *La caza del carnero salvaje* la veiem en les escenes que hem mencionat més amunt i que hem dit que ens recorden la novel·la policíaca; la descripció de la casa on viu el 'Jefe' a la que li hem pogut posar l'adjectiu de hollywoodià, però també la mateixa descripció ens permet recordar un carrer de Las Vegas als Estats Units que hem pogut veure en pel·lícules. És a dir, se'ns fa fàcil relacionar parts de l'obra literària, o elements d'aquesta, amb altres obres o altres 'realitats'. És com un *déjà-vu*.

La intertextualitat també la trobem en mencions a productes als quals ens podem remetre fàcilment. Per exemple, totes les referències històriques contemporànies que poden haver estat obtingudes a través de la premsa, la televisió o la mateixa universitat o el sistema educatiu: la guerra del Vietnam, el domini de Corea per part dels japonesos, entre d'altres. Igualment, les referències a productes de consum que poden ser comuns a totes les societats de consum, per exemple, les revistes femenines que anuncien productes per a ser consumits<sup>119</sup>, el lleó de la MGM (Metro Goldwyn Mayer) que anuncia l'inici d'una pel·lícula<sup>120</sup>; o quan la companya sentimental de Boku li diu que "*¿La situación no te recuerda a la serie de televisión Los invasores<sup>121</sup>?*"<sup>122</sup>. Boku escolta *Perfidia* de Percy Faith i la seva orquestra<sup>123</sup> quan la seva companya sentimental l'abandona i es posa a sopar sol<sup>124</sup>. En aquest cas, la música omple el buit descriptiu que Murakami hi deixa a la vegada que el lector pot empatitzar amb el protagonista. Tot això permet que el lector capti la idea del protagonista, intel·lectualitzi l'escena i així l'autor se n'estalvia la redacció. Breu, *La caza del carnero salvaje* és curulla

<sup>119</sup> Vegeu Murakami [1982: 211].

<sup>120</sup> Vegeu Murakami [1982: 203].

<sup>121</sup> Sèrie de televisió americana de ciència ficció emesa entre els anys 1967 i 1968, creada per Larry Cohen i produïda per Quinn Martin Productions. Explica la invasió per part d'uns éssers estranys a un planeta terra que s'extingeix. Vegeu-ho a: <https://www.filmaffinity.com/es/film616994.html> [Data de darrera consulta: 7 de desembre de 2017].

<sup>122</sup> Vegeu Murakami [1982: 217].

<sup>123</sup> La podeu escoltar a: [https://www.youtube.com/watch?v=tmA9g06s\\_yg](https://www.youtube.com/watch?v=tmA9g06s_yg) [Data de darrera consulta: 7 de novembre de 2017].

<sup>124</sup> Vegeu Murakami [1982: 311].

d'intertextualitat. Una intertextualitat que ens remet a un Japó que pertany a un món global i en una societat de consum. Un consum, segons entén Baudrillard (1968 i 1970) on l'objecte en tant que bé de consum passa a ser signe en el sentit més semiòtic de la paraula i parla per ell mateix fins al punt de prendre un significat funcional i mític, un objecte que s'adapta al capitalisme tardà que ha evolucionat del *tenir* al *semblar*<sup>125</sup>. Tal com veiem amb Derrida i el nom 'propi' en tant que classifica i jerarquitzava, a la societat postmoderna l'objecte pren també aquest caire de classificar i jerarquitzar ja que, si bé per un costat l'objecte ens dona la impressió subjectiva d'individualitat, fa la funció inconscient d'aquest classificar. I així, l'objecte, convertit en signe i, més concretament, el consum que produeix signes, no és res més que un mecanisme de poder que, sense que el consumidor en sigui conscient, d'alguna manera estem obligats a consumir-lo. I tot això fins al punt que *“hoy el consumo [...] define precisamente ese estado donde la mercancía es inmediatamente producida como signo, como valor/signo, y los signos (la cultura) como mercancía.”*<sup>126</sup>. I així, i tal com veiem en els objectes que apareixen a l'obra de Murakami i que hem posat d'exemple d'universalitat i transtextualitat, són tant sols maneres de comunicar i significar a través de l'objecte esdevingut signe amb valor semiòtic. Per tant, allò cultural a la postmodernitat s'ha d'entendre a partir d'un idealisme i materialisme social que rau en el consum perquè és el que ens ofereix el benestar, el confort, la felicitat. Però de nou, i en tant que signe amb valor semiòtic, i de la mateixa manera que hem vist amb el nom al capítol 2, l'objecte, la cultura i la societat formen part d'una 'realitat' que es mou i interactua en un món imaginari: el del signe i els seus símbols. Breu, i tal com ens diu Seats [2006: 116]

in the laying out of a 'scene', [Murakami] lets the objects speak for themselves in purely semiotic terms (as signs for their own sake) the way in which, in Baudrillard's 'system of objects', strategically placed objects determine the functional space and mythic meanings of the domestic scene, where they are 'consumed' as signs.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> Vegeu Baudrillard [1970: XIX].

<sup>126</sup> Vegeu Baudrillard [1970: XXXVII]

<sup>127</sup> *“en desplegar una escena, Murakami deixa que els objectes parlin per ells mateixos en termes purament semiòtics (com a signes en nom d'ells mateixos) de la manera en què, en ‘el sistema dels objectes’ de Baudrillard, els objectes situats estratègicament determinen l'espai funcional i els significats mítics de l'escena domèstica, on són ‘consumits’ com a signes.”*. La traducció és nostra.

Els béns de consum, i la cultura doncs, tornen a ser *imatges de la similitud* i no pas de la *figuració*.

Els béns de consum parlen a través i per a nosaltres. Ja no ens cal definir ‘qui sóc’. Ho podem mostrar.

El bé de consum exalta la nostra personalitat sense restringir-la. Ell és la nostra imatge.

La imatge, doncs, suplanta, de manera ontològica, la identitat.

El ‘*jo sóc jo*’ de Boku esdevé ‘*jo sóc una similitud*’ que nosaltres desentrellarem.

Paral·lelament, i a més, aquesta intertextualitat també la trobem en el mateix índex del llibre que és ben bé un índex de novel·la detectivesca amb títols a l’estil dels llibres d’Arthur Conan Doyle i el seu Sherlock Holmes, que sabem que Boku llegeix<sup>128</sup>. És el que Genette [1962: 11] en diu el paratext: “*título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.*”. En aquest sentit, no tant sols l’índex funciona com a paratext, sinó que també té un capítol primer a mode de pròleg<sup>129</sup> i un epíleg. És més, el mateix llibre serveix de paratext als dos precedents de la tetralogia i tots tres com a hipertextos –text model- del darrer llibre de la tetralogia.

Sigui a través de la cita, a través del plagi o a través de l’al·lusió, la intertextualitat ens mena a parlar de paròdia. Basant-nos en Genette [1962: 20-44], la paròdia que revesteix *La caza del carnero salvaje* s’ha d’entendre com el fet que Murakami ‘plagia’ la novel·la detectivesca, tant des del paratext com des de la intertextualitat però, un cop aconsegueix el seu nou text, l’obra que copia queda totalment desvinculada de la nova.

Per tant, dit tot això, podem sostenir el que ja vam dir a Esteban [2017: 56-59] arran de la literatura de Murakami i la postmodernitat i que en recuperem els aspectes més rellevants. Seguint Peregrina (2015), a la novel·la postmoderna li interessa improvisar en un món a mig camí entre allò que és possible i allò que és ficció. En el cas de *La caza del carnero salvaje*, aquest món de ficció es troba interpretat pels poders extrasensorials de la noia de les orelles, o les xerrades de Boku amb els esperits, per exemple. Però també, la novel·la a la postmodernitat desplega la multiplicitat de normes i models estètics: des de l’estil narratiu típic de novel·la, a l’estil periodístic, el

<sup>128</sup> Vegeu Murakami [1982: 188].

<sup>129</sup> A l’índex no apareix sota la rúbrica de ‘pròleg’, però el primer capítol funciona com a tal.

diari, referències, també, a allò que diuen els mitjans de comunicació de masses. Però també, i gràcies a la intertextualitat que hem vist més amunt, la narrativa postmoderna té detalls que provenen de la realitat compartida per autor i lector que, a més, ja no és vista com un tot, sinó de manera fragmentada i caòtica per la qual cosa, tant el temps, com l'espai de la narració es de-construeix fins a esvair-se i perdem la linealitat de l'obra. És a dir, la narració no és teleològica. Per altra banda, aquesta hibridació d'estils i un temps que no és lineal ni teleològic provoquen en el lector la sensació d'estar mirant una sèrie a la televisió, llegir un còmic, estar fullejant una revista, estar jugant a un vídeo joc o estar llegint un blog a internet i, per tant, es trenquen les fronteres entre els medis. És el pastitx, la *“imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto [...] El pastiche es, entonces, una parodia vacía”*<sup>130</sup>, que es transforma en simulacre, és a dir, *“la copia idéntica de la que jamás ha existido un original”*<sup>131</sup> atès que

...la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, <<la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía>><sup>132</sup>.

I és així com, el producte en tant que simulacre d'ell mateix

adquire una estructura señuelo, en la que su forma exterior, superficial, rompe la dependencia con respecto a su contenido, profundo, y aparece, por lo tanto, una dimensión signo [...] por la cual se invierte la relación entre el objeto y mensaje: el mensaje no habla del objeto, el objeto habla del mensaje.<sup>133</sup>

Arribats a aquest punt, doncs, podem establir que el concepte de contemporaneïtat al Japó, i tal com hem mencionat al Marc Teòric, i segons ens diu

<sup>130</sup> Vegeu-ho a Jameson [s.a.: 9-10].

<sup>131</sup> Vegeu-ho a Jameson [s.a.: 10].

<sup>132</sup> Vegeu-ho a Jameson [s.a.: 10].

<sup>133</sup> Vegeu Baudrillard [1970: XLIII].

Seats [2006: 57-64] el terme pivota entre els termes ‘modern’ i ‘modernitat’. Se’ns fa imprescindible recordar que el concepte ‘modern’ i, per derivació, ‘modernitat’, s’estableix al Japó, i segons la historiografia, amb l’inici del període Meiji -1868- i la construcció de l’estat-nació. Per a Seats el terme és ambigu ja que representa un dilema i és una qüestió difícil de desentrellar. Tot i així, i recalcant aspectes que aquí ens importen, un dels trets que ens recorda Seats és que la contemporaneïtat es troba caracteritzada per l’avorriment i que es pot sobrepassar a través de la novetat que, en darrer terme, es relaciona amb cultura i informació. Tal com hem argumentat en aquest apartat del Pràcticum i a través del “sistema d’objectes” de Baudrillard, ara podem dir que ‘sobrepassar l’avorriment a través de la novetat’ és sinònim de consumir. Però per al cas del Japó, consumir és conèixer i, per tant, el consum del que es considera producte cultural és important. Però això comporta que el consum de coneixement opera en tant que simulacre d’allò social i, per tant, la novetat i la contemporaneïtat es configuren, de manera semiòtica, en una estructura mítica<sup>134</sup> que opera amb la finalitat d’assegurar una recerca irrefrenable de nova informació. Una informació que, en tant que coneixement i poder, queda estipulat en el parlament del Primer Ministre Nakasone de 1986 titulat *Chiteki Suijin* (Els estàndards intel·lectuals) i que caracteritza el Japó contemporani com una societat d’alt nivell d’informació.

Dit això, considerem que *La caza del carnero salvaje* i tal com hem anat exemplificant al llarg de tot aquest capítol, reuneix les condicions necessàries per establir que és una obra que ha perdut les seves fronteres enteses com a relació entre autor-nació i que esbossa una ‘realitat’ que pot ser extrapolada a qualsevol part del planeta on hi hagi una societat que es digui postmoderna i que exerceixi l’economia capitalista tardana en una societat de consum. Una obra que, a més, i físicament, és un bé de consum escrit per un ésser humà, Haruki Murakami, que funciona com a marca comercial<sup>135</sup>.

<sup>134</sup> L’estructura mítica rau en què és “un conjunto estructurado de signos que regula las diferencias y provoca efectos reproductivos por encima de la consciencia de sus participantes.”. Vegeu Baudrillard [1970: XLIV].

<sup>135</sup> Podeu veure’n la seva pàgina web en versió anglesa a: <http://www.harukimurakami.com> [Data de darrera consulta: 25 de desembre de 2017].

### 3.7 ◆ *ALORS ON DANSE...*

Al llarg d'aquest capítol hem vist com l'opinió de Kenzaburo Ōe en tant que a la literatura de Murakami li falta posicionament polític, el seu desinterès, n'ha obert tota una línia d'estudis que es fa extensiu al tipus de literatura que escriu en tant que va destinada a les masses i, per tant, des de l'establishment japonès no es considera literatura pura. Un dels trets identitaris de les tres primeres novel·les de Murakami i que representa aquest desinterès i manca de posicionament polític és l'absència de noms propis en els personatges i, per tant, fa ús de la metonímia amb la consegüent idea que l'absència de nom propi traspua uns personatges amb vides 'buides' i 'sense propòsit', cosa que tant en el nostre TdR com aquí neguem.

Al llarg d'aquest capítol, també, ens hem centrat en la descripció que fa Boku de la mansió del 'Jefe' i que hem dit que és una metàfora del *Japan Inc.* i, per tant, Murakami ens contextualitza l'obra en aquest escenari que, d'antuvi, no deixa de ser res més que un decorat. Igualment, els personatges que formen part d'aquest escenari són al·legories de part de la història del Japó i, també, es basteixen moralment de les articulacions del *shutaisei* i el *nichijōsei*, la qual cosa ens mena a valorar quin tipus de subjectivitat traspua Boku i que contradiu aquella 'vida buida' i 'vida sense propòsit' que, ja de manera tradicional, se li atribueix des de la crítica literària als personatges de les tres primeres novel·les de Murakami, romanent-lo tancat en una 'reixa' transhistòrica de la seva interioritat en el sentit que Marx critica l'individualisme abstracte i que contribueix al sistema sense criticar-lo o desmuntar-lo.

Tal com hem vist, Boku alterna la seva subjectivitat des de la interioritat de creure que el sistema no és ideal i l'exterioritat que el porta a adaptar-se a aquesta societat més consumista i capitalista. I aquesta doble subjectivitat de Boku no és en cap moment per a fer-ne una crítica, sinó que només és una simple descripció per a mostrar-nos la creença de Murakami que l'exterior és una xarxa complexa de la que ens és difícil desenganxar-nos-en i desenredar-nos-en i, per tant, l'exterioritat de Boku rau en apropar-nos un món que no és perfecte i que queda fora de qualsevol mite, sense qüestionar-lo i al qual hom queda atrapat. A nivell personal, considerem que és una postura particular de Murakami com a escriptor en contraposar-se a la idea arbitrària que Ōe ens aporta en dir que la literatura ha d'educar i aportar un model de futur per al Japó. Al cap i a la fi, des del nostre punt de vista, considerem que la literatura ha de

permetre entrar a qualsevol tipus de món i que, abans de res, la literatura és entreteniment i, per tant, el seu objectiu primer no és el d'educar, sinó que és la catarsi. Per altra banda, i a nivell socio-polític, considerem que el que Murakami descriu és un estat panòptic. Però ens hem de quedar només en la descripció. És a dir, el seu posicionament polític és el de romandre en la distància i evidenciar els fets sense, a priori, llançar-ne una crítica aferrada o amb judicis que el posicionin. És, en darrer terme, l'ou que xoca contra el mur.

Tot això en Murakami ho fa a través d'una manera molt personal d'escriure, el que hem dit el 'mode' d'escriptura. Dins d'aquest 'mode', no tant sols hi trobem la manca de noms propis i, per tant, l'ús de metonímies, sinó també la metàfora i la intertextualitat. Unes metonímies i unes metàfores que ens evidencien la sensació d'haver-se quedat sense paraules després dels moviments del maig del 68 i del *Zenkyōtō* japonès. I és així com tot queda en *shasei*, l'esbós, i el *fūkei*, les escenes, en els qual és feina del lector d'acabar de dibuixar l'escena, d'acabar de complimentar el paisatge. Però la intertextualitat dels seus textos és el mecanisme, la via que fa que, de manera aparent, la lectura sigui fàcil i planera amb la finalitat d'apropar-se al lector. Conseqüentment, som nosaltres, els lectors, que hem d'acabar de completar el missatge. D'aquesta manera se subverteix la realitat de les societats democràtiques capitalistes que ens despullen de paraules i ja ens donen, bo i mastegats, els significats dels objectes de les nostres mirades. Per tant, podem dir que la postura de Murakami és la contra del que fan els estats democràtics i capitalistes, ens regala la possibilitat de 'pensar', de 'raonar'. Ens ofereix el símbol més pur. És, en definitiva, la seva auto-expressió que permet que l'obra sigui intel·ligible. És una literatura per a un món postmodern i globalitzat.

Malgrat que la present recerca rau en la metonímia, i que aprofundim al capítol 5, no podem obviar el valor de la metàfora. Les metàfores que hem treballat al llarg d'aquest capítol 3, tant la de l'escena del '*Jefe*' com la de la mansió, ens apropen al món dels objectes, entenent aquests objectes com no tant sols els inanimats i animats sinó també el dels éssers vius, tot jugant amb el tenir i el semblar que, gràcies a la intertextualitat, ens adonem que la mercaderia, en tant que objecte, és produïda com a signe amb un valor semiòtic fixat, produïts de manera repetitiva fins al punt de viure *déjà-vus* i, per tant, simulacres. I en tant que simulacres, les imatges tenen valor de

similitud, no pas de figuració i, aleshores, les 'realitats' de les societats postmodernes es mouen i interactuen en un món imaginari: el del signe i els seus símbols.

Murakami descriu, no jutja ni critica, i ho fa des de la llunyania. Murakami destrueix la cabana i fa que el Rata se suïcidi. Stroma, a la cançó que obre aquest capítol ho fa a través de ballar. Són dos tipus de conformismes que evidencien que els habitants de les societats postmodernes en el capitalisme tardà ens hem de cenyir a uns discursos de poder ja establerts, que no permeten que la població pensi ni s'expressi de manera autònoma. L'alcohol ajuda a oblidar momentàniament, de la mateixa manera que ho fa l'explosió de la cabana al final de la novel·la. Però els discursos continuen a través de tot allò que hom creu és cultural: l'objecte en tant que fetitxe al que no ens queda cap més remei que venerar-lo. És el posicionament polític de Murakami a *La caza del carnero salvaje*: ser observador i esbossar la 'realitat' amb un conformisme que el porta a la lluita de l'evasió, essent conscient que l'evasió es fa entre els fils d'una tela d'aranya. Però potser, entre fil i fil, pot haver-hi algun canvi esperançador, deu ser per això que la cabana, al final, explota.



<<La belleza da la rigidez, pero nunca, en cambio, la inquietud; aquella a que se lanza la mirada que caracteriza al alegórico.>>

Walter Benjamin

## § 4 ] MODERNITAT I SIMBOLISME(S)

Aquest capítol pretén ser una descripció contextualitzada a Europa dels termes simbolistes francesos del segle XIX que ens serveixen per a explicar els estudis de cas que veurem al llarg del capítol 5. En cap moment, però, pretenem fer una extrapolació perfecta entre el diagnòstic que en fem a Europa i el seu ús al Japó del segle XX i, encara menys, en la literatura del tombant segle XXI amb Murakami. És a dir, som conscients i volem evidenciar el que ens remarca la nostra consultora de continguts, la Dra. Crespín, en el seu correu del 24 de desembre de 2017. Comprenem que prendre aquest capítol com a base *stricto sensu* del que ha succeït al Japó suposa un desequilibri en l'estructura del present Pràcticum que, al nostre entendre, ens menaria a la descontextualització històrica i social, alhora que ens faria allunyar moltíssim de la realitat japonesa. Per tant, i per anar a l'uníson amb la recomanació de la nostra consultora de continguts, deixem palès que destinem aquest capítol a mode de 'entre parèntesi' per a desengranar com entenem l'ús dels trops simbolistes amb la finalitat d'explicar les figures retòriques que emprava Murakami.

La revolució industrial, que la historiografia ha situat entre 1760 i 1840, comporta que les societats europees canviïn i, així, les ciutats. Hom passa de viure a i

de la natura a viure a les urbs. Hom passa d'una economia basada en l'agricultura i l'artesania a una economia basada en la indústria i en la producció de béns de consum. Uns béns de consum, però, que si d'antuvi havien de satisfer les necessitats humanes, ben entrat al segle XIX les creen i se subverteix la idea de *proveïment* per *seducció*. Una seducció que converteix la mercaderia en fetitxe i, d'aquesta manera, el fetitxe passa a reunir les característiques de “...*símbolos oníricos de un mundo de abundancia natural*”<sup>136</sup>.

El segle XIX reflecteix aquests canvis a través del pensament. Un pensament, de fet, que es balanceja entre un *ubi sunt* de l'antiguitat i una *flânerie*<sup>137</sup> de la modernitat, entre l'arquitectura neo-clàssica i moderna de les ciutats i la multitud humana que l'habiten. És en aquest ambient urbanita que per a Charles Baudelaire li:

resultará imposible no conmoverse ante el espectáculo de esa enfermiza multitud que se traga el polvo de las fábricas, respira partículas de algodón y deja que sus tejidos se impregnen de albayalde, de mercurio y de todos los venenos necesarios para crear obras maestras... Suspira esa población por maravillas que, sin embargo, la tierra le debe; siente correr por sus venas una sangre púrpura, y lanza una larga mirada cargada de tristeza hacia el sol y la sombra de los grandes parques.<sup>138</sup>

És, en definitiva, la imatge de la *modernité*. Una modernitat que no tant sols designa una època sinó que també conté la força en què aquesta època ha treballat per assemblar-se a l'antiguitat i que es reflecteix en el París de Georges Eugène Haussman<sup>139</sup> i que, a través de l'arquitectura historicista amb els seus “Grands Travaux”, esdevé imatge, fins al punt que el moralista Joseph Joubert (1799-1824) diu “*Les poètes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets*”<sup>140</sup>. És el que

<sup>136</sup> Vegeu Buck-Morss [2005: 42-43].

<sup>137</sup> Vagareig. El *flâneur*, personatge urbanita que sorgeix en les ciutats com el París del segle XIX i que té la seva activitat en errar sense rumb, obert a les impressions que li ofereix la ciutat, a observar el que passa al voltant seu.

<sup>138</sup> Vegeu Cuesta [2014: 113].

<sup>139</sup> L'any 1853 és escollit prefecte del departament del Sena (París) i n'ocupa el lloc durant 16 anys. Va liderar l'aplicació d'un programa d'embelliment i sanejament urbà que va canviar l'aspecte de la capital: creació de jardins, grans avingudes de traçat rectilini, clavegueram... Hi havia, a més, la finalitat política d'enderrocar els barris vells de París que, des de 1789, constituïen focus revolucionaris importants. D'aquesta manera, a l'eixamplar els carrers en avingudes, es facilitava l'acció de la policia i de l'artilleria contra les barricades populars. Amb això, la població obrera ha d'emigrar cap a la perifèria. Vegeu Cuesta [2014: 69, nota \* a peu de pàgina].

<sup>140</sup> Vegeu Cuesta [2014: 129]. “*Els poetes estan més inspirats per les imatges que per la presència mateixa dels objectes*”. La traducció és nostra.

Haussman anomena “embelliment estratègic”, la seva planificació urbanística no és res més que una manera de controlar i vigilar la població i això degut al creixement de l'estat burgès. Un París reificat en una imatge canviant que Baudelaire escriurà en els seus *Tableaux Parisiens* on el poema que duu per nom *Le Cygne* (El Cigne) ho il·lustra a través de l'al·legoria. És a dir, i tal com ens comenta Buck-Morss [1995: 201] i connectant-ho amb la cita de Joubert, Baudelaire es passeja per la *Place du Carrousel* que acabaven de construir i, enlloc de parlar dels objectes que hi veu, la seva memòria “*es súbitamente invadida por la imagen de Andrómaca, esposa de Héctor, viuda desde la destrucción de Troya. Sobreimpuestas a las imágenes de París, las antiguas figuras cobran significado alegórico.*”.

Charles Baudelaire (1821-1867) és, per dir-ho d'una manera, el “pare” del corrent simbolista que, tal com ens remarca Balakian [1967] és més un clima comú que no pas una estètica en si mateixa. Un clima que consistia, per un costat, en un rebuig d'aquest món modern, que començava a aburgesar-se, a través de l'*ennui*, terme que expressa la fatiga moral, la desmotivació, el desinterès envers les coses, i la rebel·lia contra les maneres acceptades d'escriure dels romàntics i, per altre costat, en retirar-se al món privat del pensament tot prenent un estil críptic de comunicació que pivota entre el món subjectiu purament personal i la seva projecció objectiva.

És així, doncs, que allò que veu Baudelaire no són objectes sinó imatges i que, influenciat per la mística d'Emanuel Swedenborg (1688-1772) i els romàntics, la paraula conté el significat espiritual i la relació que s'estableix entre el significat i el significat es fa a través de símbols. És a dir, el referent és un símbol. És d'aquesta manera que els fenòmens del món físic tenen un doble sentit: per un costat, el fenomen és reconoscible per les percepcions físiques de l'home i, per l'altre, el fenomen és reconoscible per les seves percepcions espirituals. Per tant, tot allò que existeix en la natura són correspondències perquè el món natural amb tot el que conté, existeix i subsisteix gràcies al món espiritual. Així, i posant de relleu el que Balakian [1967: 27] ens aporta, la paraula pren sentit a través de la correspondència i és gràcies a la correspondència que hom pot entendre la paraula en el seu sentit espiritual amb la finalitat d'assolir el coneixement de la veritat oculta que no pot ser descoberta pel sentit de la lletra.

Per a Baudelaire, no hi ha diferència entre símbol, en tant que objecte concret, i al·legoria, en tant que objecte abstracte. D'aquesta manera, Baudelaire situa la correspondència entre la visió interior i la realitat exterior o en la interacció entre allò que és objectiu i allò que és subjectiu, però la projecció de la visió interior sempre preval per sobre de la del món exterior. Per dir-ho en termes simbolistes, la correspondència és la unió entre el Cel i la Terra i que és la manera d'arribar a allò diví<sup>141</sup>.

En canvi, ens apareix un altre terme que és el de la sinestèsia que, a diferència de l'anterior, i tal com ens explica Balakian [1967: 52] és estrictament terrenal i descriptiva del tipus d'associació en cadena que els estímuls sensorials poden produir en la ment humana. És a dir, és la connexió de la ment amb els sentits mitjançant estímuls naturals. És el que Proust n'extraurà el seu concepte de memòria involuntària a través del seu "soudain", *de sobte*<sup>142</sup>.

En qualsevol cas, tant la correspondència com la sinestèsia demanen que el discurs sigui indirecte. És a dir, que la comunicació entre el lector i el poeta es faci a través d'imatges que, tal com hem dit més amunt, contenen tant un valor subjectiu com objectiu. Tot i així, si bé l'existència objectiva de la imatge és unilateral, la subjectiva és multidimensional i, enlloc de designar, suggereix. I és, de fet, gràcies a un discurs indirecte que suggereix i no descriu, que el nivell de comunicació dels simbolistes esdevé universal. És a dir, la comunicació és la universalització d'allò particular, desxifrar és el poder de donar realitat personal als problemes universals i els seus sentits ja que els simbolistes tenen interès en els sentiments universals i en els paisatges sense localització. D'aquesta manera, el poema, entès com a imatge, es converteix en enigma. Els múltiples significats continguts en les paraules i en els objectes són els ingredients del misteri i del to del poema. No hi ha comprensió sinó que el missatge roman ambigu i succint<sup>143</sup>.

Uns anys més tard, i de la mà de Stéphane Mallarmé (1842-1898), es considera que la missió més important del poeta en l'època materialista és tornar a captar el sentit misteriós de l'existència on el símbol ha de lluir el seu perfecte ús d'aquest misteri que evoca un objecte i que s'ha de desplegar poc a poc per posar de

<sup>141</sup> Vegeu Balakian [1967: 45-52].

<sup>142</sup> Que queda ben reflectida a la seva obra *À la recherche du temps perdu*, publicada entre 1913 i 1927.

<sup>143</sup> Vegeu Balakian [1967: 59-68].

manifest un estat d'ànim mitjançant una sèrie de desentrellats. El subjugador *ennui* de l'existència esdevé decadència en traslladar-se als objectes i projectar-se cap a les persones i, d'aquesta manera, el decadent projecta la seva actitud sobre l'art, dirigeix el culte del seu 'jo' cap a un símbol exterior que la seva ment creadora pot transformar en quelcom de bonic<sup>144</sup>. I és que per a Mallarmé

el símbolo significa lo opuesto a la representación, la sugerencia lo opuesto a la designación: lo designado es finito, lo sugerido es órfico, es decir, oracular, porque, como el oráculo, puede contener múltiples significados. <<Siempre debe haber un enigma en poesía>><sup>145</sup>.

El París del segle XIX i del tombant del XX és el París de les imatges i que els simbolistes creien poder descobrir-hi les imitacions de l'infinit<sup>146</sup>. Uns símbols-imatges no tant sols per tot el que hem vist suara, sinó perquè també és l'època en què per primera vegada, i a través de la fotografia, hom pot "congelar" el temps i l'espai i plasmar-lo en la imatge. Nogensmenys, la fotografia també tindrà el seu costat "fosc" que, lligat amb el domini sobre la població que pretenia Haussman en eixamplar els carrers, per primera vegada els nous procediments administratius de control usaran la fotografia per a conservar els trets físics de les persones<sup>147</sup>. La imatge suspesa, en definitiva, es troba sobre el paper, i influencia els poetes. El crític i poeta anglès Edmund Gosse (1849-1928) també en recull aquest aspecte al descriure el món poètic de Mallarmé a *Leaves and Fruits*: "*Toda la vida está quieta para Mallarmé; su genio, profundamente velado, habita una helada región, glaciares, lirios, cisnes y diamantes*"<sup>148</sup>. És gràcies a la fotografia, la imatge congelada, que podem rescatar l'argument de Benjamin explicat per Buck Morss [1995: 37] arran de l'experiència simbòlica de la lectura i que:

...expresada de manera alegórica (como eterno pasaje) o simbólica (como efímera eternidad) la temporalidad penetra toda experiencia, no solo

<sup>144</sup> Vegeu Balakian [1967: 102-105].

<sup>145</sup> Vegeu Balakian [1967: 106].

<sup>146</sup> Els romàntics, els simbolistes i, més tard els surrealistes, busquen analogies o imitacions de l'infinit. Ara bé, els romàntics aspiren a l'infinit; els simbolistes creuen poder-lo descobrir; els surrealistes creuen que el poden crear. Vegeu Balakian [1967: 29-30].

<sup>147</sup> Vegeu Cuesta [2014: 83].

<sup>148</sup> Vegeu Balakian [1967: 130].

abstractamente, como <<historicidad>> del Ser a la manera de Heidegger, sinó de modo concreto. Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado solo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma. La verdad se oculta (como un niño o como una mujer que no nos ama) al enfrentar la lente de la cámara de la escritura, aunque se quede quieta y muestre un rostro amable, mientras nosotros permanecemos agazapados bajo la capa negra del fotógrafo.

És així com el temps i l'espai queden fragmentats a les metròpolis modernes i gràcies a l'efecte de la tecnologia sobre el treball i l'oci. Les ciutats ja no dormen, apareixen les cases d'empenyament i la loteria implantades per un Estat que manté, així, el vici del proletariat. Si hi ha vida tradicional, aquesta continua com a espectacle per als turistes amb la finalitat de treure'n uns diners, es venen excursions i rèpliques de ruïnes com a records del viatge. La cultura, en definitiva, no traspua una societat antiga o una moderna, sinó que es mostra improvisadora, alliberada, i nodrida per la decadència de la ciutat mateixa<sup>149</sup>.

I això és el que contenen els famosos *passages parisiens* del segle XIX, passatges coberts el més vell dels quals és el *passage des Panoramas*<sup>150</sup> de 1799, cosificació del desenvolupament capitalista, l'assegurança de fer circular els béns de consum a través dels compradors de manera ràpida i idèntica que, en definitiva

constituían la imagen central porque eran precisamente la réplica material de la conciencia interna, o mejor dicho, el inconsciente del sueño colectivo. Todos los errores de la conciencia burguesa podían hallarse allí (el fetichismo de la mercancía, la cosificación, el mundo como <<interioridad>>), y también (en la moda, la prostitución, las apuestas) todos sus sueños utópicos. Además, los pasajes fueron el primer estilo internacional de la arquitectura moderna, y por tanto, parte de la experiencia vivida por una generación a escala mundial, metropolitana. Para finales del siglo XIX, los Pasajes habían llegado a ser el signo de las metròpolis <<modernas>> (así como de la dominación imperial de Occidente) y habían

<sup>149</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 40-45].

<sup>150</sup> Ho podeu veure a <https://www.parisinfo.com/decouvrir-paris/guides-thematiques/paris-patrimoine-en-or/visites-du-patrimoine-a-l-air-libre/le-charme-parisien-des-passages-couverts> [Data de darrera consulta: 19 de novembre de 2017].

sido imitados en todo el mundo, desde Cleveland hasta Estambul, de Glasgow a Johannesburgo, de Buenos Aires a Melbourne<sup>151</sup>.

És així com entrem en la producció i el consum de masses, la gratificació i cosificació que substitueixen el somni utòpic, on

las mercancías dependían de lo nuevo –lo cual, por definición, nunca puede realmente satisfacer necesidades- para generar una demanda repetitiva y siempre idéntica: “Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual”.<sup>152</sup>

Aquest simbolisme cosmopolita que té l'arrel en el París del segle XIX també arriba al Japó. Tal com ja hem comentat al punt 1.2 en el nostre marc teòric, Crespín (2012) ens comenta que la introducció del simbolisme francès al país nipó ho fa a través de la mà de Ueda Bin (1874-1916) i a través del llinatge que representen el propi Verlaine i Mallarmé. Autors com Kitahara Hkushû (1885-1942), Murayama Kaita (1896-1919) o Kanbara Ariake (1875-1952) ens recorden “...*la crisis y la extrañeza de los individuos hace un siglo y la desavenencia con la que vivimos nuestro presente ahora...*” i que el simbolisme, tant a Europa com al Japó, no és res més que el mal de fi de segle, un mal que intenta expressar el que és inexpressable i busca, a l'interior seu, reconèixer una altra realitat més enllà del món visible i que és “...*una realidad más real que la aparente*”. I això, tant a Europa com al Japó, es fa a través del que representa un nexa d'unió entre les cultures dels dos continents-país, l'al·legoria. Ara bé, el simbolisme europeu, i per extensió, l'al·legoria, entra al Japó de manera que la modernitat pugui ser contestada pel Japó<sup>153</sup>.

Pel que fa al Japó, i per a entendre l'al·legoria, ens remetem a Jullien [1985: 257-260] i a Karatani [1993: 11-75]. Per a Jullien, i fent referència a l'obra literària xinesa, aquesta és una al·lusió ja que es troba en relació a quelcom que no es nombra,

<sup>151</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 58].

<sup>152</sup> Vegeu Buck-Morss [2005: 44].

<sup>153</sup> Segons ens indica la Dra. Crespín en el seu correu del 24 de desembre de 2017.

perquè la representació està més enllà de la representació i perquè allò accessible ho és en el moment en què la contemplació és intuïtiva però objectivament inassolible. El mateix autor ens en fa la diferència amb la metàfora que, per a ell, no és res més que 'dir en lloc de' o 'mantenir una relació de semblança'. Dit això, per a Jullien aquest *més enllà de la representació* significa que en el moment en què l'obra ha estat transcendida, en el moment en què la subjectivitat deixa d'estar subjecte exclusivament a la seva pura determinació fenomènica, qualsevol representació esdevé al·lusiva d'allò essencial i existencial. En aquest sentit, Karatani (pàg. 53), compara la literatura medieval europea amb la literatura japonesa prèvia al moviment *Genbun-itchi*<sup>154</sup> del període Meiji i ens recorda que l'al·legoria també ha format part de llur tradició i que, a més, es troba dins del reialme d'allò que és visual i, alhora, abstracte. Pel que fa la poètica japonesa, la imatge dels caràcters se sobreposa a la seva fonètica i, per tant, un poema és, abans de res, visual. D'aquí podem inferir que el simbolisme francès que entra al Japó no fos quelcom d'exòtic en tant que estrany atès que ja hi havia una tradició de l'al·legoria prèvia a l'arribada dels poetes francesos.

Tal com hem dit, és en aquest segle XIX que descrivim quan la mercaderia esdevé fetitxe i troba el seu moment més àlgid al llarg dels segles XX i XXI en les societats postmodernes de capitalisme tardà que tant Europa com el Japó en són representatives. En la postmodernitat, i tal com ja s'anunciava en la modernitat exemplificada en els *passages* parisencs, l'obra d'art –que nosaltres entenem com l'objecte de la mirada- perd la seva essència de peça única i passa a formar part de la producció en massa i, per tant, a ser reproduïble.

Anem per pams, però. Si reprenem el que hem estipulat al punt 1.2 en el marc teòric sobre el fetitxe, ens cal recordar que aquest representa la plusvàlua que es deriva de la producció. Així, la plusvàlua nega el valor d'ús d'aquella mercaderia i només es mostra el seu valor de canvi que abraça la idea de reificació d'Adorno, Horckheimer i Lukàcs en què la mercaderia apareix al mercat com una configuració metafísica realitzada, donant llum al fetitxe que provoca que tot allò que no és material en l'objecte capitalista, la idea d'aquest mateix objecte, passa a ser ideologia. En aquest moment, la mercaderia desprèn brillantor. Una brillantor que fa mantenir la

---

<sup>154</sup> Moviment polític-intel·lectual per a l'establiment de la nació moderna a la segona meitat del període Meiji i l'intent de romanitzar la llengua japonesa i unificar la llengua escrita amb la llengua parlada, és a dir, a imitació de les llengües europees, convertir l'escriptura del japonès en transcripció fonètica tal com es fa en les llengües indo-europees. Per a més informació, vegeu Karatani [1993: 45-48].



contemplació, una actitud virtuosa per part de qui la mira provocant fascinació, seducció, fetitxisme. Per tant, el fetixe és el trànsit entre la idea de brillantor i l'objecte reificat en mercaderia. Un objecte de desig que es balanceja entre allò vell que ha de contenir per ser reconegut i allò nou que referma la mercaderia com objecte de culte de la societat moderna i postmoderna. I aquesta doble dialèctica entre vell/nou és el que afiança la mercaderia com a objecte de culte de la societat moderna i postmoderna. Però la fascinació no es troba en l'objecte en si, sinó que es troba en la mirada i, per tant, el fetitxisme és subjectiu. És el que Benjamin anomena la *fantasmagoria*<sup>155</sup>.

Benjamin, tot això, ho transporta a l'obra d'art que, per a ell, és el fetitxe més pur en la societat moderna i postmoderna. A *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*<sup>156</sup>, Benjamin es plany perquè l'art pateix una metamorfosi: passa de tenir un caire àuric amb valor per al culte a convertir-se en un art profà amb valor per a l'exhibició o per a l'experiència i ja a finals del segle XIX l'objectiu de l'art és purament per a l'experiència estètica. Paga la pena assenyalar que 'aura' per a Benjamin és el

carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, solo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.<sup>157</sup>.

Per a Benjamin [2003: 47], l'aura, a més, és un teixit d'espai i temps on el temps, per més llunyà que estigui, se'ns acosta i, en canvi, el problema en les societats modernes i postmodernes és que l'objecte se'ns apropa en forma de còpia, en reproducció a través de la imatge. Així, la còpia manté la característica de fugacitat i repetibilitat lligada a una imatge que manté la característica d'unicitat i durabilitat. I és així com hom arriba a l'objecte per a les masses, unes masses que busquen un “*sentido*

<sup>155</sup> Vegeu Carmona (2006).

<sup>156</sup> Referenciat a l'aparell bibliogràfic com a Benjamin (2003).

<sup>157</sup> Vegeu Benjamin [2003: 16].

*para lo homogéneo en el mundo*<sup>158</sup> i fins al punt que hom és capaç de veure una homogeneïtat en allò que és únic. Així doncs, si bé l'obra d'art en les societats modernes i postmodernes queden alliberades d'un "*ritual determinado*" que les feia aptes per a un culte, ara es fonamenten en la política a través del valor d'exhibició.

La imatge en tant que fetitxe que es fonamenta en la política esdevé la iconografia que fa visible allò que és invisible i que no és res més que el símbol de la legitimització<sup>159</sup>. I aquí tornem a insistir amb el mateix exemple que hem anotat al capítol 3 arran de la mansió on viu el '*Jefe*' al·lusiu al *Japan Inc.*, però la descripció que en fa Boku, a més, il·lustra la característica d'unicitat i durabilitat que manté la imatge en un objecte reproduït on la fugacitat i la repetibilitat s'hi plasmen:

Era un edificio, ¿cómo decirlo?, espantosamente solitario. Pongamos, por ejemplo, que hay un concepto. Y que tiene, cómo no, una pequeña excepción. Pero a medida que pasa el tiempo, esa excepción se expande como una mancha y, al final, acaba transformándose en otro concepto distinto. Y de ella nace otra pequeña excepción; así era, en pocas palabras, el edificio. También parecí a una criatura vetusta que había evolucionado a ciegas, sin saber cuál era su destino.

Al principio debía de haber tenido la estructura típica de las mansiones de gusto europeo de la época Meiji. Con una entrada clásica de techo alto y el edificio e color crema de dos pisos que la envolvía. Las ventanas, altas y de guillotina, a la Antigua, habían sido pintadas varias veces. El tejado estaba recubierto de planchas de cobre y los canalones eran tan recios como acueductos romanos. El edificio no estaba tan mal. Desde luego, emanaba esa especie de elegancia de los buenos viejos tiempos.

Sin embargo, a mano derecha del edificio principal, algún arquitecto chistoso había añadido un ala de la misma tendencia y el mismo color con la intención de que encajaran. La idea en sí no era mala, pero los dos bloques no se parecían en nada. Era como servir juntos sorbete y brócoli en una bandeja de plata. Transcurridos varios lustros de desidia, habían levantado al lado una especie de torre de piedra. Y en lo alto de la torre habían

---

<sup>158</sup> Vegeu Benjamin [2003: 48].

<sup>159</sup> Vegeu Crespín (2017).

instalado un pararrayos a modo de adorno. He ahí el origen del equívoco. Un rayo debería haberlo quemado todo.

[...]

Creando un gran contraste, a la izquierda del edificio principal se extendía una larga casa de estilo japonés de una sola planta. Había un seto, pinos bien cuidados y una elegante galería que se prolongaba recta como la pista de una bolera<sup>160</sup>.

En aquest fragment, la descripció del qual ens recorda un parc temàtic o el “Poble Espanyol” de Barcelona, també s’hi entreveu la fragmentació del temps o, millor dit, s’hi plasma l’experiència d’un món fragmentat en què el pas del temps no és sinònim de progrés, sinó de desintegració. Una il·lusió de progrés que queda reflectida en la megalomania de les proporcions que ofereix la mansió “com més gran millor” que va a l’unison de l’expansió capitalista i imperialista amb la idea historicista de progrés que no deixa res més que residus, coses descartades, edificis antiquats i, per tant, evidencien la destrucció material<sup>161</sup> i que Benjamin articularà sota els conceptes de fantasmagoria, fòssil i ruïna.

És així que, la oscil·lació entre vell/nou de la mansió que descriu Murakami emana el que Walter Benjamin en diu fantasmagoria. És a dir, la brillantor no es troba en l’objecte sinó en la mirada i, per tant, és un fetitxisme subjectiu. Una fantasmagoria que per a Benjamin és el fetitxisme de la mercaderia com a morts vivents<sup>162</sup>. Aquí hi té cabuda el terme ruïna segons ho entén Benjamin. I és que per a ell, i partint de la imatge d’un fòssil que captura el procés de decadència natural que indica la supervivència de la història passada dins del present, com a imatge d’estructura decadent, conforma una ‘natura petrificada’ que caracteritza les mercaderies que encarnen la fantasmagoria moderna que, al seu torn, congelen la història de la humanitat.

Entenem que, a més, podem fer el paral·lelisme amb el que Crespín (2017), i aportant-nos l’explicació de Buck-Morss, ens diu arran del sobirà d’una nació i és que, el representant del poder –entenem el *Japan Inc.*–s’ha de plasmar en una icona en sentit teleològic i que, a més, aquesta icona ha d’encarnar un enigma que serveix per a

<sup>160</sup> Vegeu Murakami [1982: 93-94].

<sup>161</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 111].

<sup>162</sup> Vegeu Fernandez-Polanco [2014: 5].

cerrar el círculo entre el poder constitutivo y constituyente, explicando el motivo por el cual incluso cuando las ilegalidades de un soberano individual se exponen, la fe del creyente no se remueve (...) El cierre del círculo demanda un milagro y el icono de la figura soberana es el que lo provee (...) La legitimidad del poder político continúa incluso en la modernidad secular para mantener esta conexión ideal.

Paral·lelament, aquesta icona que legitima el poder esdevé, a més, element cultural. En el cas de la mansió que descriu Murakami, els elements culturals són els que encaixen en les diverses èpoques d'estils arquitectònics –imatge material de la història- i que Buck-Morss i citada per Crespín (2017) en diu *economia visual* que serveix com a mecanisme del poder temporal per a la identificació del col·lectiu en un individu. Si ho trasl·ladem a la mansió, és la identificació del col·lectiu a la història 'articulada' pel *Japan Inc.* I tot plegat, peça per peça un cop encaixades, és tot un element amb valor cultural que dóna llum a un símbol.

Ara bé, cal fer un matís important quant a 'valor cultural'. D'antuvi, Walter Benjamin ho defineix com "*el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.*"<sup>163</sup> i, per tant, ha de reunir dues característiques: una plusvàlua que defineix l'obra d'art, i; ha de contenir allò immaterial, l'aura. Per tant, l'obra d'art de caràcter aural només és comprensible en l'àmbit de la tradició en la que sorgeix i, a més, la seva presència és irrepètible. En canvi, quan l'art perd la seva aura i es fonamenta en praxis política, l'art es troba entre el culte i la política i no es pot emancipar sense caure en un d'ells dos. I és així com aquest nou valor cultural amb el valor exhibidor que comporten les societats modernes i postmodernes se situa en l'àmbit de la recepció i la seva capacitat per moure les masses: el fetitxe. Un fetitxe que comporta desig i necessitat. Finalment, un art basat en l'*star system* del capitalisme i la seva ànsia de reproducció, l'art esdevé emancipador per a les masses que s'hi troben reproduïdes<sup>164</sup>.

I és així que, en observar la mansió convertida en símbol, o símbols, la supervivència dels quals ha estat deguda a l'error d'haver-hi posat un para-llamps, la temporalitat efímera penetra l'observador a través de l'experiència no pas de manera

---

<sup>163</sup> Vegeu Carmona [2006: 7].

<sup>164</sup> Vegeu Carmona [2006: 7-8].

abstracte, sinó concreta<sup>165</sup>. Una experiència, però, que l'objecte de la mirada en tant que símbol s'ha de moure entre el culte i la política ja que si només hi ha culte, l'art és parasitari; si només hi ha política, l'art desapareix.

I és aquesta experiència concreta que ens mena a la part final del present Pràcticum on, a través de dos estudis de cas, posarem en joc la mirada per a desentrellar-ne les figuracions que ens ofereixen els objectes.

---

<sup>165</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 37].

<<Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina.>>

Jean Baudrillard  
*Cultura y simulacro*

## § 5 ] SIMULACRES I ESPECTACLES. DOS ESTUDIS DE CAS

L'objecte de la mirada en tant que imatge és la dialèctica entre allò vell i allò nou, entre culte i política, entre objecte i identitat, entre desig i necessitat, entre símbol i poder. I el poder mortífer de les imatges que ens diu Baudrillard a la cita que obre aquest capítol el té en tant que al·lusió, en tant que correspondència a un sistema semiòtic divers que ha calgut ser omplert perquè, de debò, la imatge sigui, finalment, dialèctica en tots els sentits. Tot i així, en la postmodernitat, la imatge sovint forma part d'un simulacre i, per extensió, d'un espectacle.

Tot i que Seats [2006: 103] ens remarca que el concepte simulacre de Jean Baudrillard a *Cultura y simulacro* forma part de la terminologia per a definir la complexitat que comporta el terme postmodernitat i que funciona com a clixé, a nosaltres ens és vàlid per a il·lustrar en quin grau es desplega la mercaderia en tant que bé de consum i, àdhuc, la idea de fetitxe que ens permetrà elucidar com es capta l'objecte de la mirada per part de Boku. En darrer terme, el simulacre ens permet constatar en quin grau el nexa d'unió que hi ha entre el signe i la seva matriu semiòtica

es manté, s'altera o es destrueix. Per tant, i seguint Seats [2006: 105], el nivell de simulacre que tenim en compte per als estudis de cas és el que Baudrillard en diu 'de primer ordre', és a dir, aquell que és natural i que es relaciona amb la imatge o la imitació.

Recordem, també, el que ja hem dit al marc teòric i que ens apropa Seats [2006: 85-112] i és que simulacre i modernitat van donats de la mà en tant que hem perdut el referent lingüístic i que la imatge esdevé un tipus de mantra aforístic en allò que conforma l'*aparença* de la postmodernitat. Arribem al simulacre quan assignem significats a allò que creiem que és 'real' en la configuració cultural a la societat de capitalisme tardà. Hi ha una percepció de 'distància' a qui se li dóna una semàntica que opera entre, per un costat, la forma imaginable d'un original que se subverteix, de manera rutinària i exemplar en el referent del llenguatge i, per l'altre, el seu doble simulat o imatge.

I és que la reproductibilitat de l'obra d'art de què ens parla Benjamin i que hem mencionat anteriorment, ens mena al simulacre en tant que la còpia *ad infinitum* fa que la realitat quedi amagada per capes de simulacres que suplanten la realitat, però el que veiem és quelcom que no és real i només ens queda la nostàlgia que dóna sentit a l'objecte de la visió.

Per altra banda, i també derivat de la idea de fetitxe en tant que brillantor que emana l'objecte i que és subjectiu en Benjamin, i de la plusvàlua i capital de Marx, en sorgeix la idea d'espectacle per al situacionista Guy Debord. Extraïem, aquí, les tesis del seu llibre *La sociedad del espectáculo*<sup>166</sup> que, al nostre parer, defineixen bé què entenem al nostre Pràcticum com espectacle. En respectem el número de tesi:

- 1: Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación.
- 4: El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.
- 8: [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.

<sup>166</sup> Referenciat a la bibliografia com a Debord (1967).

Àdhuc, i per extensió, cal tenir en compte la següent tesi ja que, tal com ens indica Carmona [2006: 11], és la tesi que descriu millor la teoria de la postmodernitat en tant que és el moment de transparència absoluta del capitalisme, moment en què l'espectacle és la depuració laïcitzada de la noció de fantasmagoria de Benjamin:

- 10: El concepto de espectáculo unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes. La diversidad y contrastes de éstos son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser ella misma reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que *ha llegado a ser visible*.

## 5.1 ◆ TRETOS COMUNS.

Amb aquestes premisses i amb tot el que hem dit al llarg del Pràcticum, passem a veure dos casos de metonímia a *La caza del carnero salvaje*, un que rau en el penis de la balena<sup>167</sup> i l'altre arran de la companya sentimental de Boku, la noia de les orelles<sup>168</sup>. De manera abreujada, per a nosaltres aquests dos extrems són metonímies perquè tal com hem dit a l'apartat 2.4, no tant sols representen la part pel tot, sinó que tant el penis com les orelles són entitats implícites a les entitats explícites balena i noia, respectivament. A la vegada, aquestes metonímies reuneixen les característiques d'encarnació *–embodiment–* que hem mencionat al marc teòric en tant que ens remetent a les pròpies experiències corpòries que permeten la interacció amb la resta d'humans i que són, aquestes encarnacions, importants en la cognició del llenguatge perquè ens permeten comprendre conceptes abstractes, mentals i emocionals.

Per altra banda, el desplaçament sintagmàtic és visible dins de les oracions: {una part de la balena és el penis  $\approx$  la balena té penis} i {una part de la noia són les seves orelles  $\approx$  la noia té orelles}. També volem recordar el que, en tant que

<sup>167</sup> Vegeu Murakami [1982: 39-41 i 59-60].

<sup>168</sup> Vegeu Murakami [1982: 41-42; 48-49: 51; 55-57; 59].



metonímies, Boku no posa un ‘nom propi’ a l’objecte de la seva mirada i, per tant, en absència de nom, en perdem la seva petjada derridiana en tant que estructura lògica de consciència de present que reactiva el passat i que assegura el record en el present, i quedem oberts a experimentar l’esdevenir. A la vegada, és on res s’hi ha realitzat, segons Benjamin. La metonímia, tal com l’usa Murakami, l’hem de considerar una figura de la neo-retòrica gràcies a la perspectiva de la qual permet al lector, al context i a la situació comunicativa intervenir en la realitat social. A més a més, i seguint la idea de figura neo-retòrica, la metonímia ens situa en el terreny de la diacronia textual a través de digressions espacio-temporals, digressions que necessiten, de fet, una transferència. La transferència, doncs, és el medi on la contigüitat semàntica es vincula entre els dos significants i el vehicle és la correspondència i la sinestèsia dels simbolistes i que hem vist al capítol 4 d’aquest Pràcticum. Uns símbols que comuniquen, doncs, a través de la correspondència i de la sinestèsia dels simbolistes. El moviment de la correspondència és vertical<sup>169</sup>, mentre que el de la sinestèsia és horitzontal<sup>170</sup>. Plasmem aquesta diferència que creiem important perquè, des del nostre punt de vista, la correspondència senyalaria un símbol de caràcter òrfic, figuratiu i invisible –anàleg a la pipa de Magritte- mentre que la sinestèsia senyalaria un símbol arbitrari, de similitud i visible –anàleg al cal·ligrama d’Apollinaire-.

En tots dos casos, a l’objecte de la mirada de Boku se li ha abstret la seva funció. El penis de la balena ja no serveix per a recrear de la mateixa manera que les orelles de la noia no serveixen per a escoltar. Dit això, establím que despullats tots dos del seu valor d’ús real, entrem en la relació entre culte i política de Benjamin que ens permet l’experiència concreta i que es basteix tant amb el simulacre de ser objectes únics en la seva espècie, com en espectacle en tant que la noció de fantasmagoria de Benjamin ha estat depurada i laïcitzada, a més de ser representants, els dos objectes, de la principal producció de la societat actual.

A més, el penis de la balena funciona com a element recursiu a la memòria de Boku i es desplega i, millor dit, el seu valor semiòtic i cultural s’activa, a través de la sinestèsia. És a dir, quan Boku està tocant els cabells de la noia de les orelles, sempre

<sup>169</sup> La correspondència, segons Baudelaire, és el que permet entendre la paraula perquè el símbol que la representa conté tot el món natural que existeix i subsisteix gràcies al món espiritual. És una relació que en diguem ‘vertical’ perquè es dona entre allò diví –el Cel- i allò humà – la Terra-. Vegeu capítol 4 d’aquest Pràcticum.

<sup>170</sup> És la relació terrenal i descriptiva que associa els estímuls sensorials amb la ment humana. Per això en diguem ‘horitzontal’. Vegeu capítol 4 d’aquest Pràcticum.

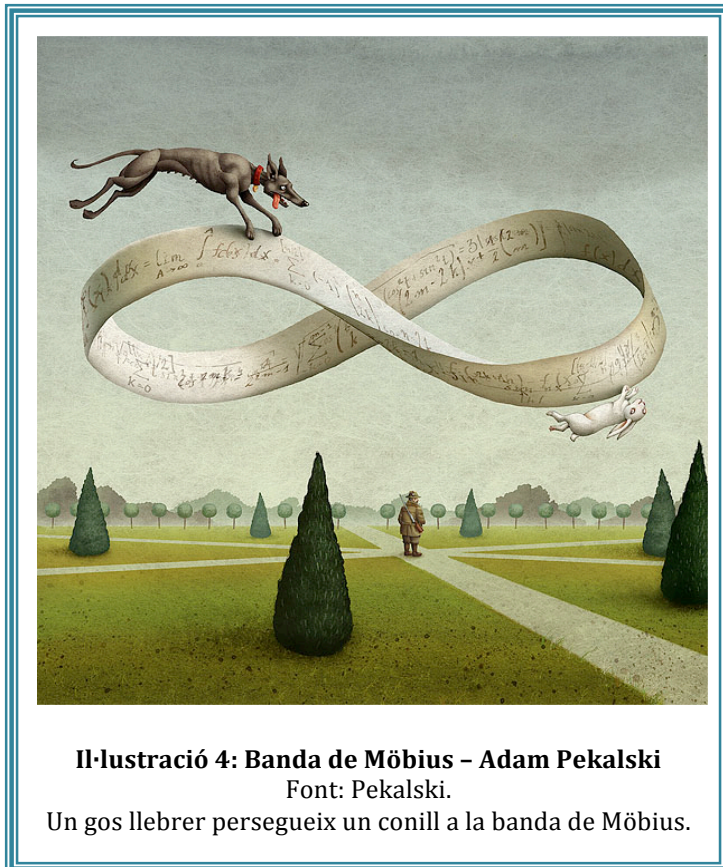
quan estan relaxats al llit, sobreentenem que abans o després de les relacions sexuals, a Boku li ve a la memòria el penis de la balena<sup>171</sup>. És així com, i tal com hem vist al capítol 4 d'aquest Pràcticum, hi ha una associació d'estímuls sensuals amb la seva ment la qual cosa el mena al record d'aquell penis que va veure a l'aquàrium quan era petit. Si, i tal com hem dit més amunt al capítol 4, la correspondència és possible gràcies a que el discurs és indirecte a través d'imatges que suggereixen i no descriuen, i que esdevenen enigmes segons els simbolistes, ens adonem que aquestes imatges han perdut totalment llurs enigmes i només poden funcionar per sinestèsia ja que s'hi evidencia el discurs arbitrari hegemònic de gènere, tal com veurem a l'apartat següent, per a remetre'ns als conceptes de simulacre i espectacle.

I això perquè, al nostre entendre, se'ns fa evident que cada una de les metonímies es plasma com una *pseudo-metonímia* en tant que deixen de ser figures de la neo-retòrica i, per tant, passen a ser símbols sense poder òrfic, ja que la seva semiòtica cau en el concepte de similitud en tant que equivalència entre el fet de la semblança i l'afirmació d'un vincle representatiu. Tant el penis com les orelles són els contraris de la pipa de Magritte que hem vist més amunt. De nou, la paraula representa el símbol i l'omple de significat. Deixa de ser òrfic, tal com veurem a continuació.

El que volem transmetre és que, si la metonímia en tant que figura de la neo-retòrica hauria de tenir la competència de transferència per a la diacronia textual a través de digressions espacio-temporals i, si bé la manté, aquesta competència, ens adonem que, en tant que imatge, sí ha perdut el poder de, per un costat, ser capaç d'experimentar l'esdevenir de l'objecte i, per altre costat, omplir l'on no hi ha res realitzat. I aquesta pèrdua de poder es dona perquè la transferència, entesa com el camí pel qual es reifica l'experimentació, es dona sobre una *banda de Möbius* –il·lustració 4-. Uns símbols que, de fet, marquen estrictament els seus respectius significats en els discursos d'hegemonia de gènere.

---

<sup>171</sup> Vegeu Murakami (1982), pàgines 41 i 59-60.



Geomètricament, la banda de Möbius s'explica perquè aquesta cinta es basteix de manera homeomorfa al cilindre, és a dir, s'enganxa un extrem de la cinta per la cara contrària de l'altre extrem com si hom volgués construir un cilindre, però per a obtenir la banda de Möbius cal fer un gir d'un dels extrems en un múltiple imparell de  $180^\circ$ . El resultat que obtenim, si hi dibuixem una línia, és que una de les cares desapareix i n'obtenim

una de sola i, a més, no és orientable, és a dir, si hi dibuixem una fletxa, quan arribem al punt d'inici ens adonem que la fletxa ha canviat de sentit<sup>172</sup>.

Tornant a les metonímies que ens ocupen ara mateix, ens adonem que aquesta aparença de doble cara de la banda de Möbius que extrapolem al funcionament de les metonímies que estem treballant ara fa que es mantingui una oscil·lació entre ser i semblar, entre no-ser i no-semblar, i són, en darrer terme, el que nosaltres anomenem *pseudo-metonímies* perquè deixen de tenir el poder de la imatge ja que se'ls despulla del símbol, tot i que tenen l'aparença d'una metonímia de la neo-retòrica però no en mantenen el funcionament. Breu, en tenen la forma, però no el fons.

Des del nostre punt de vista, això forma part del que per a nosaltres representaria una propietat topològica de l'escriptura de Murakami, entenent topologia com "*la parte de las matemáticas que se ocupa de aquellas propiedades de los objetos geométricos que no varían cuando se les somete a transformaciones continuas [...les parts de les quals queden sense canvis...] pero siempre sin cortar, rasgar o pegar*

<sup>172</sup> Vegeu Macho (2008).

*durante este proceso.*<sup>173</sup> i que, traslladat a l'arquitectura de la literatura de Murakami, representaria un *continuum* del símbol de manera no orientable. És a dir, de la mateixa manera que la banda de Möbius té, en aparença, dues cares, quan de veritat només en té una, el que aparentment són dues metonímies i, per tant, dos valors simbòlics, resulta que són els mateixos. De la mateixa manera que la banda de Möbius no és orientable, és a dir, la direcció que pren el gos a la il·lustració 4 no és la mateixa que la del conill, fa que la imatge –el gos- mai pugui arribar al símbol –al conill-. La banda de Möbius ens permet explicar de manera molt visual el fet que, com que la imatge no pot assolir el símbol, la imatge es queda en representació que designa i, a més, l'enigma que hauria de contenir s'ha esvaït.

Per altra banda, tot jugant amb la il·lusió dels sentits en què allà on veiem dues cares, resulta que només n'hi ha una, ho podem extrapolar al temps perquè ens adonem que el passat –el record del penis- i el present –l'estar amb la noia- que es troben per sinestèsia, ens dóna a entendre que el temps és sempre present i que les coses passen de manera simultània on l'espai d'aquesta simultaneïtat està per damunt del temps. I aquest tret, de fet, és el que caracteritza la cultura en la postmodernitat en les societats de capitalisme tardà, ja que

Con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista.<sup>174</sup>

I aquesta simultaneïtat i sincronia ho recorda la noia de les orelles a Boku quan ell no entén per què el tracta de manera especial:

Para empezar, no sabía por qué me trataba de modo diferente a los demás. Porque estaba claro que, comparado con los otros, yo no era superior ni especial.

---

<sup>173</sup> Vegeu Macho [2008: 30].

<sup>174</sup> Vegeu Jameson [s.a.: 8-9].

Cuando se lo dije, ella se rió.

-Muy sencillo –me dijo-. Porque tú me deseas. Esa es la razón principal.

-¿Y si alguien más te deseara?

-El caso es que **en estos momentos eres tú el que me desea...**<sup>175</sup>.

Ara bé, aquestes dues metonímies despullades de simbologia funcionen com a petjada del nom que contenen perquè es construeixen a través d'estructures lògiques de discurs en tant que arxi-escriptura que ens presenta la història com una autoritat privilegiada regida per una temporalitat lineal a través d'un subjecte-consciència que li dóna sentit i, a més, sentit teleològic.

Dit això entenem que, a més a més i per contra, el '*jo sóc jo*' que hem elaborat al capítol 2, entès com a metonímia i, per tant, com a imatge, no segueix la mateixa lògica de la banda de Möbius que acabem de descriure. La diferència amb el penis i les orelles, doncs, rau en què quan s'evoca el '*jo sóc jo*' ja es troba en el moment de convergència espai-temps de l'ara i l'aquí de manera simultània configurant, així, una estructura ontològica figurativa gràcies, també, a l'absència de nom i permet la correspondència dels simbolistes.

És així que des del nostre punt de vista, considerem que la banda de Möbius aplicada al *contínuum* de les dues metonímies permet veure-hi, per un costat, la pèrdua de caràcter àuric, si l'han tingut mai, de cada una d'elles; permet depurar els dos símbols de qualsevol fantasmagoria i ruïna; el nou moment, en tant que imatge, perd el perceptible ur-fenomen atès que ja no guarda l'aconteixement històric on trobar els orígens del present i no s'hi esdevé la dialèctica perquè el discurs s'imposa; permet identificar els subjectes, en aquest cas Boku i la noia de les orelles, davant d'un nou valor cultural entès com a fetitxe que comporta desig i necessitat, tal com veiem a l'extret de *La caza del carnero salvaje* que acabem de citar. A més, quan Murakami ajunta els dos símbols en un sol moment i espai, considerem que és llur moment emancipador, i ens movem dins de les aparences per a obtenir un simulacre d'una nova realitat que rau en la representació del moment –l'espectacle-, no el moment en si.

Tant el penis com les orelles, en tant que objectes reificats, reuneixen una sèrie de característiques que els fan complementaris l'un de l'altre que, tot i que

<sup>175</sup> Vegeu Murakami [1982: 58]. La negreta és nostra.

mantenen una aparent antonímia, considerem que s'estableixen de manera que omplen les aparents dues cares de la banda de Möbius però, al final, prenen un caràcter circular no orientable que ens permet parlar de 'reciclatge' del símbol, de la imatge, entenent reciclatge com les accepcions que ens ofereix el diccionari de la llengua catalana, la segona edició en línia de l'Institut d'Estudis Catalans<sup>176</sup>: “(1) *Renovar* [...] *per tal que pugui ésser utilitzat de nou.* (2) *Tornar a fer recórrer un cicle de producció [...] o un cicle ecològic.* (3) *Donar (a algú) una formació complementària destinada a posar-lo al dia en els progressos de la seva especialitat.*”. Murakami, no tant sols renova el símbol perquè pugui ser utilitzat de nou sinó que el torna a fer entrar en un cicle a la vegada que l'actualitza i el fa progressar. Basant-nos, doncs, amb Baudrillard [1968: 97-102], podem extreure'n les següents característiques que apuntem a la taula a continuació:

EL PENIS DE LA BALENA	LA NOIA DE LES ORELLES
Passa de la realitat a la imatge.	Passa de la imatge a la realitat.
No hi ha satisfacció pulsional.	Hi ha satisfacció pulsional.
No hi ha perversió fetitxista.	Hi ha perversió fetitxista.
L'apreciació de l'objecte és decebedora.	L'apreciació de l'objecte és complaent.
Objecte desposseït pel subjecte.	Objecte posseït pel subjecte.
Hi ha una mediació pràctica entre l'objecte i el subjecte atès que no hi ha sentit de possessió.	L'objecte es torna relatiu al subjecte que reconstitueix el seu món essent ella mateixa el sentit de les seves orelles.
És funcional i, per tant, no subjectiu.	Pertany al discurs inconscient de la possessió. No és funcional i, per tant, el seu valor és subjectiu.

<sup>176</sup> Vegeu-ho a: <https://dlc.iec.cat/results.asp> [Data de darrera consulta: 13 de desembre de 2017].

Dit això, essent aquests dos símbols portadors d'espectacle i simulacre, i tenint en compte que tots dos símbols pertanyen al cos humà, podem inferir que, per a les societats postmodernes, el cos mateix ja és una matriu simbòlica que comporta mobilitat, transformació i *performance*. I és gràcies als discursos 'culturals' de gènere que, en una societat de consum, "*los cuerpos trastocados por el mercado se producen, circulan y consumen como un objeto más siguiendo las mismas leyes que rigen al consumo: la inmediatez, la obsolescencia, la seducción y la diversificación*"<sup>177</sup> on els subjectes portadors d'aquesta matriu simbòlica els és difícil de trobar un equilibri entre el discurs i la pràctica ja que el fet que el cos sigui un objecte-signe-consumible esdevingut fetitxe només serveix per a un espectacle que priva de la llibertat i la subjectivitat ja no pot ser la interiorització de la mirada sobre allò aliè.

## 5.2 ◆ DISCURSOS DE GÈNERE.

Tal com hem dit més amunt, tant el penis de la balena com les orelles de la noia deixen de ser símbols òrfics per ser referents culturals ja que estem davant de similituds i no pas figuracions, amb discursos imposats. Per altra banda, no hem d'oblidar que tant Haruki Murakami com Boku són homes i, per tant, llurs subjectivitats, llurs mirades sobre els objectes es despleguen a partir del prisma de 'masculinitat'. Per tant, aquestes dues metonímies les hem d'estudiar a partir dels discursos hegemònics de gènere. Al nostre entendre, doncs, Murakami, a través d'aquestes dues *pseudo-metonímies*, el que fa és reinterpretar elements corporis per a intel·lectualitzar un discurs de poder.

Dit això, ¿què cal entendre per gènere? Es té la tendència a pensar en binomis, en parells d'oposats. A partir d'aquesta manera de raonar, estem acostumats a entendre les qüestions de gènere basant-nos en el binomi home-dona (que fa referència a una qüestió biològica), o en el binomi masculinitat-feminitat. En aquest darrer cas, els conceptes de gènere queden subjectes a estereotips definits per parells d'oposats: dominant-submisa; desordenat-ordenada; agressiu-calmada; independent-dependent, etc. Per tant, en un principi podem establir que la masculinitat rau en aquelles característiques i aquells trets de comportament que es consideren típics d'un home,

<sup>177</sup> Vegeu Briceño [2011: 28].



mentre que la feminitat són tots aquells atributs, comportaments i posicions de subjecte que s'han construït socialment associats a les dones<sup>178</sup>. Hem d'entendre, doncs, que les qüestions de gènere no vénen determinades per la sexualitat o l'encarnació d'aquesta sexualitat, sinó que són produïdes socialment, tal com sosté Simone de Beauvoir i que es resumeix en el construccionisme social, és a dir, la nostra manera d'entendre la realitat en relació a l'època, el moment i la societat<sup>179</sup>. Per tant, l'estratificació de gènere es dona a partir d'un discurs de poder no pas entès com un poder que no és “...*une institution, et ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés* [sinó entès en tant que] *c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée.*”<sup>180</sup>. Per tant, el discurs de poder de què parlarem al llarg d'aquest capítol és aquesta *estratègia complexa* de Foucault que és, al nostre entendre, el que Baudrillard diu a la seva tesi 10 “*apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser ella misma reconocida en su verdad general*” que hem apuntat més amunt. Podem dir que, a més, aquest discurs de poder es desplega de manera invisible, de manera que és acceptat *ad usum* i per tradició, per costum, per comportament.

Però, ¿què fa que l'home estigui sempre al capdamunt d'aquesta jerarquia? Més enllà de tradicions històrico-culturals<sup>181</sup>, cal remetre'ns a la teoria de R.W. Connell, explicat per Schippers (2007) i que rau en l'hegemonia de gènere bastida a partir de funcions reproductives que fan que l'home estigui dalt de tot de la piràmide, resumint la masculinitat en “...*a social position, a set of practices, and the effects of the collective embodiment of those practices on individuals, relationships, institutional structures,*

<sup>178</sup> Vegeu CHIDGEY, Dr. Red; QUEROL, Dr. Núria [s.a.: 7].

<sup>179</sup> Vegeu CHIDGEY, Dr. Red; QUEROL, Dr. Núria [s.a.: 6-10].

<sup>180</sup> Vegeu Foucault [1976: 123]. “...*una institució, ni tampoc una estructura, no és un poder al qual alguns en tindrien la dot, és el nom que prestem a una situació estratègica complexa en una societat donada.*”. La traducció i la negreta són nostres.

<sup>181</sup> Tant pel que fa a la Xina i com, en el nostre cas, el Japó, per tradició, la dona sempre s'ha vist sotmesa a l'home i, per tant, tractada com un objecte, a partir del text clàssic del segle I de Ban Zhao, *Nüjie* (Lliçons per a dones) on s'hi fan palesos els preceptes confucians i les quatre condutes morals que havien de mantenir les dones respecte la societat i als homes, és a dir:

- 1.—La dona ocupa un lloc a l'univers i ha de comportar-se com a tal,
- 2.—Ha de tenir cura de la seva parla i no ferir ningú,
- 3.—Ha de guardar un decòrum en el vestir i en la higiene personal alhora que ha de ser bella cap al seu marit, i;
- 4.—Ha de tenir cura de les activitats domèstiques [Sáiz: 2004, pàg. 29].

I tot això a partir de les reformulacions de les teories del yin i del yang de Dong Zhongshu (s. II a.n.e.) que articula, a través de la cosmologia, la justificació de la inferioritat de la dona. En aquest sentit, Wang (2005) descriu molt bé l'articulació a partir de la cosmologia que es fa sobre la dona. El text explica la reformulació de la teoria del Yin i del Yang de Dong Zhongshu (175 a.n.e. – 105 a.n.e.). A partir d'aquesta reforma, el yin (el femení) sempre romandrà per sota del yang (el masculí) amb la qual cosa la dona queda per sota de l'home, subjugada i dominada.



*and global relations of dominations.*<sup>182</sup>. Tot i així, Schippers ofereix un model més actual defensant que la diferència de gènere en tant que oposats complementaris cal entendre-la des del desig heterosexual que es defineix per un “...*erotic attachment to difference, and as such, it does the hegemonic work of fusing masculinity and femininity together as complementary opposite.*”<sup>183</sup>, donant peu al discurs heteronormatiu.

Aquest discurs heteronormatiu lligat al gènere fa que esdevingui una mena de doctrina i, com a tal, hom l’aprèn per a obtenir els models de masculinitat i feminitat corresponents a cada cultura, i la ‘situació estratègica’ de què parlàvem més amunt ens remet a un joc normatiu binari culturalment propis: acceptable v. inacceptable; lícit v. il·lícit; permès v. prohibit<sup>184</sup>.

El naixement al Japó, a mitjans segle XX, de l’home assalariat<sup>185</sup> – *sarariiman-*, reflex industrial i modernitzat de la imatge del *samurai*, dona llum a un nou model de masculinitat en què l’home va a treballar i la dona es queda a casa. Treball i èxit van donats de la mà amb la finalitat de fer l’home més masculí i més viril. És així com ara podem parlar d’hegemonia masculina amb “...*qualities defined as manly that establish and legitimate a hierarchical and complementary relationship to femininity and that, by doing so, guarantee the dominant position of men and the subordination of women.*”<sup>186</sup>.

És des de tota aquesta articulació cultural sobre la masculinitat que hem d’entendre el penis de la balena i, també, com el seu valor semiòtic s’encarna en Boku i les seves relacions amb les dones al llarg de la novel·la. I és a partir de la masculinitat de Boku que podem entendre el discurs implantat al gènere femení a la novel·la. Perquè, juxtaposat a què a la noia de les orelles ell només la veu com un objecte i una part del seu cos com a performatiu, també tenim el cas, al principi de l’obra, de ‘la noia que dormia amb tots’, que també en reuneix aquestes característiques tal com queda reflectit en el següent passatge:

<sup>182</sup> Vegeu Schippers [2007: 86-87]. “...*una posició social, un conjunt de pràctiques, i els efectes d’encarnació col·lectiva d’aquelles pràctiques en els individus, les relacions, les estructures institucionals i els dominis de les relacions globals.*”. La traducció és nostra.

<sup>183</sup> Vegeu Schippers [2007: 90]. “...*l·ligam eròtic a la diferència i, com a tal, fa el treball hegemònic de fusionar masculinitat i feminitat conjuntament com a contraris complementaris.*”. La traducció és nostra.

<sup>184</sup> Vegeu Foucault [1976: 110].

<sup>185</sup> Vegeu Gómez Pradas [2004: 17].

<sup>186</sup> Vegeu Schippers [2007: 94]. “...*qualitats definides d’home que estableixen i legitimen una relació complementària i jeràrquica cap a la feminitat i que, així, es garanteix la posició dominant dels homes i la subordinació de les dones.*”. La traducció és nostra.

Nosotros nos pasábamos el día bebiendo whisky barato, practicando sexo rutinario, entablando debates inconclusos, prestándonos libros.

[...]

A veces quedo con viejos amigos y, por azar, acabamos hablando de ella. Ellos tampoco recuerdan su nombre. <<Oye, ¿os acordáis de aquella chica que se acostaba con todo el mundo? ¿Cómo se llamaba? Lo he olvidado por completo. Yo también me acosté con ella varias veces, pero... ¿Cómo le irá? ¿Os imagináis que de repente os la encontráis por la calle?>>

[...]

Si somos justos, no se acostaba con todo el mundo, por supuesto. Debía de tener sus criterios.

Aunque, si nos atenemos a la realidad, se acostaba con cualquier hombre en general.

En una ocasión le pregunté por pura curiosidad cuáles eran esos criterios.

-Pues... -Estuvo meditando unos treinta segundos-. No me acuesto con cualquiera, evidentemente. A veces pienso: <<Con este, ni hablar>>. Pero ¿sabes qué?, creo que, al fin y al cabo, lo que deseo es conocer gente. O tal vez sea esa mi forma de entender mi propio mundo.

-¿Acostándote con ellos?

-Sí.

Esta vez fui yo el que tuvo que pararse a meditar.

-Y ¿qué?... ¿Has aprendido algo?

-Alguna cosa –dijo ella.<sup>187</sup>

### 5.3 ◆ LA NOIA DE LES ORELLES.

El discurs per al gènere femení queda supeditat al de l'heteronormatiu i des del punt de vista masculí, alhora que n'és una conseqüència. Entenem que això, i tal com Murakami esbossa en el marc de la novel·la, és provocat pel fet que hem assenyalat en el quadre de més amunt arran de les característiques del penis en tant que objecte reificat. És a dir, el fet que el penis de la balena sigui una mediació pràctica entre l'objecte i el subjecte, que es troba desposseït pel subjecte i que sigui funcional i, per tant, no subjectiu, permet que els seus valors semiòtics es puguin implantar, no tant

<sup>187</sup> Vegeu Murakami [1982: 15-16].

sols en l'individu masculí sinó que siguin els generadors del discurs de gènere femení. És així com la dona, i el discurs femení, fan la funció d'omplir aquests aspectes 'lliures' que fan que l'home sigui, en definitiva, vist com més home, més masculí i que es troba al capdamunt de la jerarquia de gèneres.

En qualsevol cas, la noia de les orelles representa les dones japoneses *sōgō shoku*, la dona treballadora a plena jornada amb estudis universitaris, unes dones que mantenen un estil de vida familiar més plural i amb més opcions, i són les que lluiten per a una igualtat de gènere quant al mercat laboral<sup>188</sup>. En aquest sentit, la noia de les orelles treballa en un club de *call girls*, fa de correctora en una petita editorial, fa de model publicitari<sup>189</sup> i ha estudiat psicologia a distància<sup>190</sup>. Així doncs, la noia de les orelles es troba com a aliada al gènere masculí, sense deixar d'estar-ne subordinada perquè encarna funcions que, habitualment, pertanyen als homes i, per tant, el seu personatge dona peu al concepte d'hegemonia femenina que consisteix en “...*the characteristics defined as womanly that establish and legitimate a hierarchical and complementary relationship to hegemonic masculinity and that, by doing so, guarantee the dominant position of men and the subordination of women.*”<sup>191</sup>.

Murakami, doncs, i a través del penis de la balena i la noia de les orelles, el que esbossa és una hipersexualització dels gèneres amb la finalitat que les categories home, dona, masculí i femení, a l'exagerar-se, es neguin simultàniament fins a perdre'n els límits i alterant l'estratificació social per gèneres per a posar-la en moviment.

Ara bé, Boku pensa, de manera tranquil·litzadora, que ‘no som balenes’<sup>192</sup> amb la ironia que el penis de Boku no és com el de la balena. Per tant, si bé hi ha una situació estratègica que hipersexualitza la masculinitat a través del símbol del penis de la balena fins al punt de convertir l'home en un *macho man*, quan hom hipersexualitza el cos de la dona, en el nostre cas amb l'exageració fetitxista de les orelles de la noia, el que provoca és que “*hypersexualized cyborg female bodies allow the male appropriation of certain 'feminine' subject positions*”<sup>193</sup>. Per tant, mentre que la noia de

<sup>188</sup> Vegeu Sugimoto [1997: 170-180].

<sup>189</sup> Vegeu Murakami [1982: 41-42].

<sup>190</sup> Vegeu Murakami [1982: 49].

<sup>191</sup> Vegeu Schippers [2007: 94]. “...*les característiques definides com de dones que estableixen i legitimen una relació complementària i jeràrquica a la masculinitat hegemònica i que, d'aquesta manera, es garanteix la posició dominant dels homes i la subordinació de les dones.*”. La traducció és nostra.

<sup>192</sup> Vegeu Murakami [1982: 41].

<sup>193</sup> Vegeu Mostow [2003: 15]. “*els cossos de les femelles ciborg hipersexualitzades permeten l'apropiació del mascle de posicions de subjecte 'femenins'*”. La traducció és nostra.

les orelles és hipersexualitzada, Boku no s'encarna en la situació estratègica que marca el penis de la balena, tal com ell mateix constata quan diu "*Nuestra vida sexual es radicalmente diferente a la vida sexual de una ballena. No somos ballenas; he ahí la máxima más importante de mi vida sexual*"<sup>194</sup>. És a dir, Boku es posa en contra d'aquest discurs de poder sobre el gènere masculí, no s'hi sent reflectit com a *macho man*, ans sí segueix el rol masculí que, per genètica i per cultura, li toca acomplir. Però també, el fet de no sentir-se identificat en un discurs de *macho man*, comporta que el valor fetitxista de la noia sigui més important, mentre ell només viu en una sola meitat d'ell mateix, una meitat que se sent infravalorada:

-El caso es que en estos momentos eres tú el que me deseas. Además, vales mucho más de lo que crees.  
 -¿Por qué crees que me infravaloro? –pregunté.  
 -Porque solo vives en una de tus mitades –afirmó ella-. Tú otra mitad permanece intacta en alguna parte.  
 -¡Hm! –dije yo.  
 -En ese sentido, nos parecemos un poco. Yo me tapo las orejas y tú solo vives en una mitad de tu ser. ¿No crees?  
 -Aunque fuera así, a mi otra mitad le falta el esplendor de tus orejas.  
 -Quizás. –Ella sonrió-. En serio, es que no te enteras de nada, ¿eh?  
 Con la sonrisa todavía en los labios, se apartó el pelo y se desabotonó la blusa.<sup>195</sup>

Per altra banda, les orelles són la part del cos que més erotitzen Boku i quan ella les hi ensenya ho fa perquè vol practicar sexe amb ell<sup>196</sup>. Per dir-ho d'una manera, és l'objecte de la perversió sexual entre ells dos.

En tant que quelcom de pervers, el que comporta és que Boku no pugui captar la noia en la seva totalitat, només la pot captar de manera discontinua, fragmentada. I és que l'especialització de les orelles no deixa de ser res més que l'especialització d'una peça que fa funcionar tot un objecte en la societat de consum. És a dir, si bé les orelles haurien de servir per a un procés actiu –el d'escoltar-, esdevé una

<sup>194</sup> Vegeu Murakami [1982: 39].

<sup>195</sup> Vegeu Murakami [1982: 59].

<sup>196</sup> Vegeu Murakami [1982: 58].

peça clau en el cos de la noia al ser una imatge, una efigie, quelcom de passiu i ‘congelat’ que desperta el desig inconscient de qui les mira. I en tant que quelcom de ‘congelat’ ens acosta al simbolisme de Mallarmé però subvertit. És a dir, mentre que per al simbolisme ‘fred’ de Mallarmé que estableix a *Un coup de dés* el símbol ha de permetre la confrontació de l’home amb el seu destí, la confrontació de l’home amb el buit, i això a través de símbols-imatges generals i no particulars, Murakami imposa un símbol particular que ja no és imatge i, per tant, imposa un destí sense que es tingui la possibilitat de confrontar-lo i, consegüentment, el destí queda marcat, establert, incanviable<sup>197</sup>. Al ser així, ell mateix es converteix en objecte del seu propi desig i queda tancat dins de la seva pròpia subjectivitat narcisista:

-Tú todavía no has conseguido comprender qué relación hay entre mis orejas y tus sentimientos, ¿no es así?

-Sí –contesté-. Es decir, que no sé si son tus orejas las que me atraen o si hay algo más que me atrae por mediación de tus orejas<sup>198</sup>.

Per tant, la noia de les orelles no és res més que un producte cultural esdevingut fetitxe a partir d’un discurs hegemònic heteronormatiu des de la masculinitat. Boku treballa en una agència de publicitat i la coneix a través d’unes fotografies d’orelles que li fan observar al llarg d’una setmana sobre les quals ha de preparar tres eslògans publicitaris i s’enamora de les orelles de la noia a la qual telefona per tenir-hi una cita<sup>199</sup>.

En tant que fetitxe de la mirada masculina, Boku ho valora com que “*la mayoría de publicistas, de los fotógrafos, de los maquilladores y de los reporteros la trataban como a una mera <<dueña de unas orejas>>. Desechaban y desdeñaban su intelecto y el resto de su cuerpo.*”<sup>200</sup> a la qual cosa ella contradiu en expressar que “*- Pero están equivocados –decía ella-. Mis orejas son yo, y yo soy mis orejas.*”<sup>201</sup>, asserció que no deixa de ser res més que una contradicció entre el ser i el semblar ja que, seguidament, quan Boku explica que quan treballa com a correctora i com a noia de

<sup>197</sup> Vegeu Balakian [1967: 102-125].

<sup>198</sup> Vegeu Murakami [1982: 49].

<sup>199</sup> Vegeu Murakami [1982: 43-46].

<sup>200</sup> Vegeu Murakami [1982: 41-42].

<sup>201</sup> Vegeu Murakami [1982: 42].

companyia no ensenya mai les orelles, ella recalca que “...*en verdad yo no soy así.*”<sup>202</sup>. És a dir:

1. Per un costat, ella és conscient de ser un objecte i ocupa la part submissa de l'estratificació de gènere. És un objecte que complau i que auto-complau en cenyir-se a un discurs inconscient de la possessió. És així com, en ser un objecte, no es veu d'una manera continuada, sinó fragmentada mantenint un discurs auto-eròtic.
2. Per altre costat, ella és conscient que no és tant sols unes orelles i té altres capacitats que no li són reconegudes, però. I això degut a què la satisfacció pulsional i la perversió fetitxista en tant que objecte posseït pel subjecte són característiques rellevants perquè reconstitueixen el seu món essent ella mateixa el sentit de les seves orelles.
3. Ella reconeix que ‘no és així’ i, per tant, pretén quedar desposseïda de l'objecte i ser una mediació pràctica entre ella com a objecte i ella com a subjecte. Pretén veure's com un tot.

Per contra, quan ella diu que ‘*mis orejas son yo, y yo soy mis orejas*’ ens tornem a trobar amb el ‘jo sóc jo’ de Boku desplegat i, per tant, de nou amb aquesta topografia de la literatura de Murakami que hem parlat més amunt amb la mateixa metonímia reciclada i jugant, en el cas de la noia de les orelles, dins de la banda de Möbius. És a dir, una part d'ella mostra una hipersexualització que complau l'espectador, mentre que una altra part d'ella reconeix que no és així. Però, de nou, al reduir-ho al ‘jo sóc jo’, queda oberta a ser qualsevol cosa –tal com demostren els seus tres treballs- i a ser ‘definida’ a partir de les subjectivitats d'altri.

Ella, en tant que producte publicitari, és la imatge que es fonamenta en la política del discurs de poder hegemònic de gènere per a esdevenir iconografia que fa visible allò que és invisible i que no és res més que l'objecte-símbol de la legitimització d'aquest discurs amb valor exhibidor i emancipador per a les masses que s'hi troben reproduïdes. Una imatge publicitària que el que ens diu és que “*la publicidad en vez de*

---

<sup>202</sup> Vegeu Murakami [1982: 42].

*dirigir el consumo es algo que se consume.*”<sup>203</sup> de manera que el consumidor “*interioriza, en el acto mismo del consumo, la instancia social y sus normas.*”<sup>204</sup>. Però és que, a més a més, la ‘bipolaritat’ de la noia explica, també, aquesta postura difícil d’anar a buscar l’equilibri entre el discurs imposat i la pràctica privada.

Les tres característiques que hem aportat més amunt de la noia de les orelles ens aproximen, també, a una de les característiques d’aquest tombant segle XXI dins d’una societat postmoderna de capitalisme tardà i és que els objectes es converteixen en signes arbitraris i no coherents entre objecte-signe-significat i “*por tanto su sentido, [s’estableix] en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo.*”<sup>205</sup>. D’aquesta manera, la hipersexualització de la dona en tant que signe arbitrari i no coherent de i amb l’objecte ens remet a l’espectacle de la seducció entès com a hiperconsum, en aquest cas en el cos entès com a plató, com a escenari, per a i d’una *performance*. Una *performance*, un espectacle del cos que

desdibuja los límites del yo y del mundo con el aplastamiento del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo, igualmente borra los límites de lo verdadero y de lo falso por la represión de toda verdad vivida bajo la presencia real de la falsedad que la organización de la apariencia asegura<sup>206</sup>,

a la vegada que, tant per a Boku com per a l’auto-erotisme de la noia de les orelles

La conciencia espectadora, prisionera de un universo aplanado, limitado por la pantalla del espectáculo, detrás de la cual su propia vida ha sido deportada, no conoce más que interlocutores ficticios que le hablan unilateralmente de su mercancía y de la política de su mercancía. El espectáculo en toda su extensión es su “*signo del espejo*”<sup>207</sup>.

<sup>203</sup> Vegeu Baudrillard [1968: 197].

<sup>204</sup> Vegeu Baudrillard [1968: 199].

<sup>205</sup> Vegeu Baudrillard [1968: 224].

<sup>206</sup> Vegeu Debord [1967: 130; tesi 219].

<sup>207</sup> Vegeu Debord [1967: 129-130; tesi 218].

És així com podem dir que la noia de les orelles, en tant que objecte fetitxe amb contingut cultural, no és res més que un discurs de poder per a la cultura de masses amb un

soporte aparente de la operación del médium, cuya función es siempre inducir masas, producir un flujo humano y mental homogéneo. [...*un objeto esdevingut fetitxe per al que...*] las gentes acuden a seleccionar objetos-respuesta a todas las cuestiones que puedan plantearse, o mejor, ellos mismos acuden en respuesta a la pregunta funcional y dirigida que constituyen los objetos. [...*Es tracta doncs...*] de una disciplina programática cuyas contrariedades se difuminan tras una cortina de tolerancia [...*que dona un...*] <<hipermercado de la cultura>> [...*com a model...*] de toda forma futura de socialización controlada: nueva totalización en un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida social [...] Espacio-tiempo de toda una simulación operativa de la vida social.

[...] **Aquí los objetos culturales, como allá los objetos de consumo, no tienen otra finalidad que la de mantenerle a uno en estado de masa integrada, de flujo transitorizado, de molécula imantada**<sup>208</sup>.

Així les coses, la noia de les orelles no és res més que un objecte cultural de consum amb la finalitat de ser coherent amb un discurs de poder per a les masses a les que ofereix un espectacle que no deixa de ser el mirall on la massa s'hi veu reflectida i, a més, emancipada.

## 5.4 ◆ EL PENIS DE LA BALENA.

Boku, al primer capítol de *La caza del carnero salvaje* a les pàgines 39 a 41 ens explica que, de petit havia visitat l'aquàrium que quedava a prop de casa seva. Un lloc on el silenci era imperant i que, de tant en tant, hom sentia el xipolleig dels peixos a l'aigua. A l'aquàrium hi havia exposats tota mena de peixos. Ara bé, a causa de la grandària de les balenes, no n'hi havia cap de mostrada però, en substitució, hi havien posat un penis de balena al que Boku es passava hores mirant-lo, embadocat.

<sup>208</sup> Vegeu Baudrillard [1977: 87-89]. La negreta és nostra.



Tanmateix, ell sabia que era un penis de balena perquè “*Si no fuera por el letrero que indicaba APARATO REPRODUCTOR DE UNA BALLENA MACHO, seguramente nadie se daría cuenta de que era un pene de ballena*”<sup>209</sup>. Un penis que, a més, a Boku li semblava

Más que algo del océano Glacial Antártico tenía un aire de reliquia desenterrada de un desierto de Asia Central. No se parecía a mi pene ni a ningún otro pene que hubiera visto jamás. Y transmitía esa especie de tristeza difícil de explicar de los penes cercenados.<sup>210</sup>

D’antuvi, entenem que el penis es troba dissecat i, similar a les orelles, l’objecte en tant que símbol es troba ‘congelat’ i en podem fer el paral·lelisme, de nou, al simbolisme de Mallarmé però subvertit, tal i com ja hem establert amb l’estudi de cas anterior.

Ara bé, en aquest cas ens trobem algunes diferències rellevants respecte a les orelles, diferències que actuen com a complementàries d’aquelles.

Primer, aquest penis es troba en un aquàrium i, en tant que aquàrium, entenem que és un museu on es mostren les espècies animals marines i que hom pot observar a través dels vidres que separen l’espai humà de l’espai dels peixos. Al nostre entendre, l’aquàrium, el tot, se’ns presenta sota la forma d’una metàfora referida a la societat, tal com expliquem ara mateix.

La primera pregunta que ens floreix en pensar-hi és qui observa qui i, en certa manera, aquest aquàrium, de nou, se’ns presenta com un món panòptic en què s’estableix que l’humà domina, des d’una piràmide jerarquizada on l’humà n’és el capítol, aquells animals als quals observa quan li ve de gust, mentre que l’humà, tot i sentir-se superior, no sap ben bé si també és vigilat. Juxtaposat a això, al nostre entendre se’ns fa evident un dels objectius de les societats democràtiques contemporànies i és el fet de ‘classificar’ els individus per a distribuir-los amb la finalitat disciplinària des d’una

<sup>209</sup> Vegeu Murakami [1982: 40].

<sup>210</sup> Vegeu Murakami [1982: 40].

consideración política [...] para el control y la utilización de los hombres, [...] llevando consigo todo un conjunto de técnicas, todo un corpus de procedimientos y de saber, de descripciones, de recetas y de datos. [...És així com neix...] el hombre del humanismo moderno.<sup>211</sup>

Per tant, i tal com podem llegir a Foucault [1975: 130-137] aquesta distribució disciplinària es reflecteix en l'aquàrium perquè passa per

1. LA CLAUSURA, un espai heterogeni a tots els demés i que es tanca en ell mateix. Abans de res ens agradaria assenyalar que per a disciplina, tot i que té diverses accepcions segons el diccionari de la llengua catalana, la seva segona edició en línia de l'Institut d'Estudis Catalans, considerem que totes van a parar allà mateix, és a dir, al “*conjunt de regles per a mantenir l'ordre i la subordinació entre els membres d'un cos, i l'observança d'aquestes regles.*”<sup>212</sup>. Aquesta distribució disciplinària, doncs, passa per un espai on, a més, es divideix per individus perquè no es puguin barrejar i ser més fàcil el control sobre la població.
2. UN ESPAI QUE ESDEVÉ ANALÍTIC. Per raons òbvies, no podem barrejar humans en el mateix medi que els peixos, però també cal separar les espècies entre elles per qüestions tròfiques. L'emplaçament, a més, ha de ser funcional i es codifica a través de l'arquitectura.
3. UNA ARQUITECTURA ÚNICA. Des del nostre punt de vista, tres factors arquitectònics, o derivats de l'arquitectura, són importants en aquest aquari: la penombra, el silenci i el vidre<sup>213</sup>.
4. UN ESPAI QUE ESDEVÉ FUNCIONAL perquè ha de crear un espai útil on seleccionar la il·legalitat de la legalitat. És a dir, si hom construeix un aquàrium, la legalitat passa per posar-hi peixos, la il·legalitat passaria per posar-hi un elefant. És a dir, l'espai fa de sedàs d'allò que de

<sup>211</sup> Vegeu Foucault [1975: 129-130].

<sup>212</sup> Vegeu-ho a: <https://dlc.iec.cat/results.asp> [Data de darrera consulta: 17 de desembre de 2017]. Diem això perquè les altres accepcions que són ‘regles de l'ensenyament imposades per un mestre’, ‘instrucció física, moral o mental, d'una persona’, ‘matèria d'estudi i d'ensenyament, una branca del coneixement’ i ‘pràctica esportiva amb entitat pròpia com a tal’, a totes elles hi ha aquest conjunt de regles per a mantenir un ordre i una subordinació.

<sup>213</sup> Vegeu Murakami [1982: 39-40].

manera arbitrària es considera correcte d'allò que es considera incorrecte, vet aquí la seva funcionalitat.

5. EL REGISTRE DE LES ESPÈCIES, la qual cosa comporta un sistema reglamentari. A partir d'aquí, a partir del registre, s'esdevé l'espai administratiu i polític que, en el cas de l'aquàrium, s'articula en espai cultural i social. O millor dit, un espai social que consegüentment esdevé cultural.
6. UN ESPAI CULTURAL DERIVAT DE L'ADMINISTRATIU I POLÍTIC. És així com cada peix duu el seu nom amb les seves característiques peculiars: *“En el acuario había infinidad de peces. Tenían nombres distintos, escamas distintas y agallas distintas. Yo no tenía ni idea de por qué había tantos tipos de peces diferentes en la Tierra.”*<sup>214</sup>.

Com a compendi, doncs, i tal com diu Foucault [1975: 134], cada un es defineix pel lloc que ocupa en una sèrie i per la distància que el separa d'altri. Si bé el territori és la unitat de domini, i el lloc és la unitat de residència, la disciplina serveix per a establir el rang que hom ocupa en una classificació amb la finalitat d'individualitzar els cossos per una localització que no els implanta, però els distribueix i els fa circular en un sistema de relacions.

Dit tot això, doncs, des de la nostra entesa se'ns fa evident el que ja hem assenyalat abans arran de la topografia en l'arquitectura de l'escriptura de Murakami i és que si entenem aquest aquàrium com a metàfora del sistema familiar *koseki*<sup>215</sup> i el *seki*<sup>216</sup> al Japó, quan Murakami, més endavant a *La caza del carnero salvaje*, fa la

<sup>214</sup> Vegeu Murakami [1982: 40]

<sup>215</sup> El llinatge familiar queda enregistrat al *Koseki*, un registre familiar només per a japonesos –les dones no japoneses no poden formar-ne part- que s'estén al llarg de dues generacions i que serveix per a afiliar-se a grups, juntament amb el *jūmin-hyō* –la tarja de resident que cal canviar cada vegada que un canvia d'adreça- on s'hi identifiquen els membres per gènere (tot i que a partir de 1995, i pel que fa als fills, el gènere no s'hi identifica), els fills legítims, i l'ordre de naixement dels germans. Un *koseki* “tacat” repercuteix negativament al futur de qualsevol membre de la família. Vegeu Sugimoto [1997: 163-165].

<sup>216</sup> De disseny lineal, jerarquitzat i patriarcal, el *koseki* es veu articulat per la noció de *seki* i s'extrapola més enllà de la llar formant el passí cap a l'empresa, cap al sistema escolar, i cap als grups socials en general. El *seki* és, doncs *“The view that unless one is formally registered as belonging to an organization or institution, one has no proper station in society. As seki pervades Japanese life fundamentally, most Japanese are greatly concerned about which koseki they are registered in and the form their entry takes. Nyūseki (entry into a register) and joseki (exit from a register) are cause for anxiety. The notion of seki also manifests itself in gakuseki (school registry), which is a national student dossier system. After death, one is supposed to be registered in kiseki (the registry of those in the posthumous world).”* Vegeu Sugimoto [1997: 169]. *“La visió que, a menys que un no estigui formalment enregistrat com a pertanyent a una organització o institució, un no té un estatus clar en la societat. Com que el seki penetra de manera fonamental en la vida japonesa, la majoria de japonesos estan molt preocupats sobre en quin koseki estan*

descripció de la mansió del *Japan Inc.* que hem vist al capítol 3, aquest resulta ser un *contínuum* de la metàfora de l'aquàrium, però a diferència de les metonímies, aquestes metàfores no es troben en una banda de Möbius, sinó que van a buscar el seu referent sense quedar-se tancades en elles mateixes.

L'aquàrium en tant que edifici arquitectònic ha de tenir, forçosament, el material vidre perquè els visitants puguin observar els peixos. Un material que traspua tota la transparència que l'espai administratiu i polític pretén tenir, un material, a més, i segons Baudrillard [1968: 43-46] que no agafa cap olor, no evoluciona amb el temps com ho fa la fusta i el metall i no amaga res, no presta a confusió i no és conductor de la calor. A més, és incolor, inodor, incorruptible; és, a la vegada, proximitat i distància, intimitat i rebuig de la intimitat, comunicació i no-comunicació... en el fons, relació d'exclusió entre un costat i l'altre, però que permet que l'exterior, allà on són els peixos, envaeixin la nostra intimitat, que es reintegrin al nostre univers en forma d'espectacle i que el dominin. I això, amb silenci i penombra. Un silenci que ens parla de la sordera incipient per part del govern mentre queda en una penombra per a no ser vistos de manera clara. És així que inferim que el vidre seria una al·legoria de les polítiques d'aquell *Japan Inc.* que hem vist al capítol 3, essent els peixos la societat i els visitants de l'aquàrium, els membres del *Japan Inc.*.

L'altra cara de la moneda, l'altra cara del vidre de l'aquàrium, i en tant que espai cultural derivat de l'espai polític i administratiu, permet que l'espectador que forma part d'una massa dins la cultura de masses circuli per l'espai de la transparència i, d'aquesta manera, ella mateixa es converteix en el flux del va-i-ve dels grups d'individus que gaudeixen de l'espectacle. I així, de la mateixa manera que els peixos estan compartits, classificats i ben ordenats, l'espectador també ho està en tant que es reagrupa per a compartir un esdeveniment sota forma d'espectacle: els peixos com a comptabilitat dels estocs d'existència d'una empresa, d'un magatzem, fent entrar, així, l'espectador a formar part d'un simulacre de cultura en forma d'hiper-realitat. És el que Baudrillard [1977: 88] anomena 'hipermercat de la cultura', és a dir, "*el modelo de toda forma futura de socialización controlada: nueva totalización en un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida social [...]*".

---

*enregistrats i en quina forma ho estan. Nyūseki (entrada en un registre) i joseki (sortida d'un registre) són causes d'ansietat. La noció del seki també queda manifestada en el gakuseki (registre escolar), que a més és un sistema d'arxiu nacional per a l'estudiant. Després de la mort, hom ha d'estar enregistrat en el kiseki (el registre del món pòstum).". La traducció és nostra.*

*Espacio-tiempo de toda una simulación operativa de la vida social.*” És en l’espectacle, enmig de les masses, que hom creu que la vida és social, doncs. I, a més, cultural.

Establert, per tant, que l’aquàrium és un espai cultural imposat que es deriva de l’espai administratiu i polític, ¿com ho basteix això, Murakami? ¿Quin és el missatge clos que, com el cal·ligrama d’Apollinaire, s’imposa a l’espectador? Recordem que, tal com hem vist abans, Boku sap que allò que veu és un penis perquè hi ha un rètol. De no haver-hi hagut un rètol, a Boku li semblava veure “*unas veces [...] un pequeño cocotero reseco; y otras, una gigantesca mazorca de maíz.*”<sup>217</sup>. Per tant, se’ns fa necessari evidenciar les següents elucidacions:

1. La imatge ja duu un nom i, d’aquesta manera, i tal com hem vist al capítol 2, i segons el mateix Boku, quan l’objecte té nom propi manipula la llibertat del subjecte que el mira i ja el predisposa a estimar-lo o a rebutjar-lo. S’infereix per inducció la mirada de l’espectador. **El nom és una apel·lació.**
2. Continuant amb el parer de Boku, al posar-li un nom s’estableix un vincle de consciència per part de qui l’anomena. En aquest cas, és evident que qui anomena és aquest espai polític-administratiu amb finalitats ‘culturals’ i ‘socials’.
3. Igualment segons Boku, aquest nom ja comporta la idea de fixadat i no intercanviabilitat. Per tant, se’ns estableix un valor cultural monolític i essencialitzador. **La imatge diu, no significa.**
4. És l’antítesi de la pipa de Magritte i, per tant, la paraula representa i significa l’objecte. Això ens porta al problema que la imatge, com a tal, es mou dins la banda de Möbius tal com hem explicat anteriorment i, per tant, no pot anar a buscar un referent òrfic perquè el valor semiòtic se li ha imposat. A més, el penis ja no és un penis. És el record d’un penis. La còpia d’una còpia.
5. Essent així, no conté l’aura de Benjamin i és un objecte per a les masses que es fonamenta en la política a través del valor d’exhibició.

<sup>217</sup> Vegeu Murakami [1982: 40].

6. El penis de la balena no reproduïx la idea de fòssil i de ruïna de Benjamin. És a dir, si establim que el penis que s'exhibeix no és un penis 'real' en el sentit que ja no serveix per a les seves funcions, i establint que és la còpia d'una còpia, ha perdut el missatge que poden contenir aquests conceptes benjaminians. Al nostre entendre, a més, si bé aparentment el fet que hi hagi un penis amb la seva explicació a sota ens pot recordar un emblema, ens adonem que tampoc ho és. És a dir, perquè un emblema sigui un emblema el text que acompanya la imatge ha de significar i no dir. En canvi, el text que acompanya la imatge, diu i no significa. Per a Benjamin, l'emblema contenia fòssil i ruïna<sup>218</sup>. És més, un emblema s'ha de moure en l'al·legoria, i el penis no l'és, tal com ja hem dit més amunt.
7. El penis de la balena, en darrer terme, funciona com el cal·ligrama d'Apollinaire i, així, s'estableix l'arbitrarietat del llenguatge com una dictadura sobre el consumidor.

Aleshores, i recordant el que hem comentat a 5.1 arran de les característiques que reuneix el penis de la balena com a sistema d'objecte, el penis que veiem a l'aquàrium és funcional, no és subjectiu, sense fetitxisme, sense satisfacció pulsional i, a més, hi ha una mediació pràctica entre l'objecte i el subjecte atès que no hi ha sentit de possessió. I aquesta mediació passa pel discurs de masculinitat al Japó.

El penis de la balena s'assembla a un penis circumcidat, a la qual cosa Boku ens diu que els penis circumcidats són tristos, una tristesa, de fet, difícil d'explicar<sup>219</sup>. I és que resulta que els canons de bellesa masculina al Japó passen per la circumcisió del penis. Tal com podem llegir a Castro-Vázquez (2012), el fet de tenir un fal·lus bonic no tant sols manté l'home al capdamunt de la jerarquia segons la semiòtica del gènere, sinó que, a més, la circumcisió fa que l'home se senti més segur, respectat i que té el control de la situació<sup>220</sup>. Un control de la situació que, tal com hem vist, té la seva arrel en l'home assalariat que va a treballar i és el pilar de la casa. Però ja a finals dels anys 70, època en què passa l'acció de la novel·la i ja ben entrats els anys de la dècada dels 80

---

<sup>218</sup> Vegeu Buck-Morss [1995: 181-187].

<sup>219</sup> Vegeu Murakami [1982: 40].

<sup>220</sup> Vegeu Castro-Vázquez [2012: 688].

del segle XX, la dona es torna més exigent a mesura que comença a entrar al mercat laboral i l'home comença a sentir-se no ser el pilar de la família que la cultura japonesa li ha inculcat. Per tant, l'home, sentint-se despul·lat del “*‘corporate warrior’ who promoted the post-war ‘rapid economic growth’*”<sup>221</sup>, fa que el discurs d’hegemonia masculina trontolli. Si bé és veritat que la masculinitat es traspua a través del cos, el fet que l’home viril i masculí passés per ser un home assalariat comportava que la masculinitat anés a través de l’intel·lecte, els estudis i, en definitiva, romania ‘sense cos’. Ara, però, a finals dels 70 i a la dècada dels 80 del segle XX, quan aquest suposat ‘assalariat’ deixa de ser-ho, necessita mostrar la seva masculinitat, forçosament, a través del cos. Així, i influenciats pels mitjans de comunicació de masses, no tant sols es comença a fer córrer que la circumcisió evita malalties i que el penis sempre roman net, sinó també, la iconografia que aquests mitjans audio-visuals passen, juntament amb la informació, representen i presenten la solució per a molts joves de deixar de tenir un penis petit i lleig, solució que es dona com a superació d’una obsessió en gran nombre d’homes japonesos, quan en la realitat, no tant sols la cirurgia comporta alguns riscos, sinó que al final, hom no aconsegueix ni un penis més maco ni més llarg. Malgrat que a la cultura japonesa la circumcisió no és obligatòria, que els metges no la recomanen pels riscos que hi ha, i que l’operació és cara, el fet de circumcidat-se, per als japonesos, fa que guanyin confiança en ells mateixos i millorin en l’acte sexual. I això és el que reconeix un jove de 24 anys:

I worried alone about the small size because the head looked like it was tapering off. It was rather embarrassing getting naked in a hot spring in front of my friends; I had a [psychological] complex. To change I decided to get circumcised. At first, I was hesitant about going to a clinic but stopped thinking and went for the surgery. It is very good that I am different than before and became a positive person.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> Vegeu Castro-Vázquez [2012: 691]. “*‘guerer corporatiu’ que va promoure en la post-guerra el ‘ràpid creixement econòmic’*”. La traducció és nostra.

<sup>222</sup> Vegeu Castro-Vázquez [2012: 697]. “*Estava preocupat sobre el tamany petit perquè el cap semblava que s’empetitís. Se’m feia vergonyós despul·lar-me a les termes davant dels meus amics; tenia un complex [psicològic]. Per a canviar, vaig decidir circumcidat-me. D’antuvi, dubtava d’anar a una clínica però finalment vaig deixar de pensar-hi i hi vaig anar per a la cirurgia. Va anar molt bé i ara sóc diferent d’abans i m’he tornat una persona positiva.*”. La traducció és nostra.



De nou, i tal com hem vist en el cas de la noia de les orelles, el cos passa a ser l'objecte-símbol d'aquest discurs que va en contra del que diu la ciència mèdica però que permet que el cos sigui el plató per a la *performance* establint-se un discurs de



**Il·lustració 5: La humanització del penis**  
Font: Castro-Vázquez [2012: 697]

poder per a la cultura de masses tal com podem observar a la il·lustració 5. Tot i que aquesta il·lustració és d'una publicitat de l'any 2010, considerem que ens és vàlida per a extrapolar-ho a tot el que estem dient ara i, a més, perquè és a partir dels anys 2000

quan els homes japonesos comencen a parlar de la circumcisió sense tabús i sense vergonyes. Tal com ens explica Castro-Vázquez [2012: 697], aquesta imatge va ser la publicitat perquè la circumcisió passés a ser una operació estètica atenent a què 'el penis és la cara de l'home'. És a dir, el coll del jersei del noi de la foto que li cobreix la meitat de la cara és la imatge del prepuci que embolcalla el glans. D'aquesta manera, tot el cos de l'home esdevé un òrgan sexual, i el glans del penis convergeix en la cara i, per tant "*this not only projects the sexual organ as the most important part of the body since 'the pride of man is in the lower half body', it also helps classify men accordingly.*"<sup>223</sup>. Podem dir que la humanització del penis no és res més que una reafirmació de la legitimització de la posició dominant de l'home i la subordinació de la dona.

Finalment, doncs, el penis de la balena contindria tot aquest missatge per a l'hegemonia del gènere masculí amb la finalitat de mantenir la dona, encara ara, subjugada als desitjos de l'home. Un missatge amb un discurs de poder entès com a situació estratègica que no tant sols mena Murakami a hipersexualitzar el penis de la balena, sinó que fins i tot els homes japonesos s'hipersexualitzen creient que una operació els farà ser més 'homes'.

<sup>223</sup> Vegeu Castro-Vázquez [2012: 697]. "*Això no tant sols projecta l'òrgan sexual com la part del cos més important ja que 'l'orgull de l'home es troba a la meitat inferior del cos', sinó que també ajuda a classificar els homes consegüentment.*". La traducció és nostra.



## 5.5 ◆ LA MIRADA INDUÏDA.

Si per als simbolistes, la imatge havia de permetre assolir el símbol a través de la correspondència i la sinestèsia a través d'un discurs indirecte, amb les dues metonímies que hem treballat al llarg d'aquest capítol s'esvaeix el discurs indirecte i no s'esdevé la correspondència tot i que la sinestèsia es dona però no pas gràcies a un discurs indirecte sinó a través d'un espectacle: la representació, a través de la relació sexual, que no és res més que el simulacre d'una relació amorosa. Ara bé, el miratge que això sigui 'bell', que això sigui 'complaent', que sigui 'satisfactori', que puguem saltar de relació sexual esporàdica trivial a relació sexual assídua fins a, tal com passa entre Boku i la noia de les orelles, relació sentimental, ens ho explica Boku:

Acostarse con una mujer puede considerarse algo importantísimo o, por el contrario, algo trivial. Es decir, hay veces en que el sexo es un acto de terapia y otras en que es un pasatiempo.

Hay polvos que empiezan y acaban siendo un acto terapéutico y polvos que empiezan y acaban siendo un pasatiempo. En ocasiones empiezan siendo terapéuticos y terminan siendo un pasatiempo, y viceversa. ¿Cómo explicarlo?<sup>224</sup>

La pregunta que ens llança Boku la podem respondre, a priori, a través del concepte 'decadència' de Mallarmé. És a partir del terme simbolista *ennui* -entès com el desinterès envers les coses, la desmotivació cap a la societat i la fatiga moral- que hom pot transmutar-lo cap a decadència per a traslladar aquest malestar interior vers l'objecte tot dirigint el culte del seu 'jo' cap a un símbol exterior que la seva ment creadora pot transformar en quelcom de bonic. I com que l'objecte de la seva mirada és un símbol que, d'antuvi i com a tal, és suggeridor, aleshores esdevé òrfic i, en tant que òrfic, conté múltiples significats. El problema, però, és que els símbols que contenen tant el penis de la balena com la noia de les orelles no són suggeridors, sinó que són representants i, en tant que representants, doncs, no tant sols estem davant d'un espectacle sinó que conté, a més, tota una argumentació que rau en el concepte de *tableau* -quadre- simbolista. És a dir, i tal com diu Cuesta [2014: 17], per a Diderot

<sup>224</sup> Vegeu Murakami [1982: 39].

el cuadro supone una interrupción momentánea de la acción dramática, [...*que*] congela en una estampa o en una imagen de fuerte intensidad patética el ritmo de la representación teatral. De la particular situación de los personajes, fijada en un clímax pasional, se desprende al mismo tiempo el valor moral típico de la escena plasmada en el cuadro.

Així, per a l'època que ens ocupa i dins *La caza del carnero salvaje*, hem d'entendre que 'la particular situación de los personajes' és la del personatge-objecte que ocupa un lloc abstracte dins de la distribució disciplinària que hem comentat abans a la vegada que 'el valor moral típico' és que aquest personatge-objecte és intercanviable per altres objectes equivalents.

I això és així perquè, tal com ja hem apuntat en cada estudi de cas, els valors de les metonímies, enteses com a *pseudo-metonímies*, ja estan establerts i, per tant, deixen de ser òrfiques i passen a ser una mena d'imatges que funcionen similarment com aquelles dels sobirans de les nacions que ens comenta Buck-Morss i que hem plasmat al capítol 4. És a dir, si bé la icona política és per a tancar el cercle entre el poder constitutiu i el constituent conformant un ideal que legitima el poder, hem d'entendre que tant el penis de la balena com les orelles de la noia són les icones que permeten l'estratificació i els rols dels respectius gèneres des dels discursos heteronormatius i que, a més, conformen uns ideals que en legitimen llurs poders. Per tant, tots dos estudis de cas ens remetent a la idea, novament, d'economia visual, imatges on el col·lectiu s'hi identifica temporalment.

I així, en tant que *pseudo-metonímies*, com que ja tenen un significat fixat, la mirada deixa de ser figurativa per passar a ser una mirada a la similitud.

Una mirada induïda, finalment, on el símbol perd la seva funció, on la imatge ho és com a representant d'un discurs de poder.

<<La vida social es mucho más fascinante que las reflexiones de otras personas acerca de ella. Se puede aprender de los demás. Pero no crecer exponiendo los errores de aquéllos. Que se sepa, ningún mosquito ha aumentado su tamaño de manera apreciable por criticar al elefante.>>

Johan Galtung  
*Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas.*

## § 6 ] CONCLUSIONS

Al llarg dels cinc capítols del present Pràcticum hem escorcollat part de l'obra *La caza del carnero salvaje* de Haruki Murakami per a poder donar resposta a la pregunta inicial que ens plantejàvem arran del valor que pren la metonímia en aquesta obra. Però no tant sols ens hem ensopegat amb metonímies, sinó que també ho hem fet amb metàfores, la qual cosa ens ajuda a arrodonir l'aspecte de l'arquitectura literària d'aquest autor japonès contemporani.

Hem partit de la idea que aquesta obra té la característica que els personatges no tenen noms propis i que a Boku li basta en dir que '*jo sóc jo*'. Tal com hem vist al segon capítol, el fet de no posar un nom evita captar l'essència de l'objecte com a LA identitat i, per tant, permet que l'objecte de la mirada pugui significar i no dir, que, i segons Derrida, quedi lliure de 'petjada', que no el puguem classificar ni jerarquitzar, que, segons Benjamin, no depenguem del nom. Tot plegat permet que l'absència de nom sigui el medi on podem experimentar l'esdevenir de l'objecte i, a més, on no hi ha res realitzat amb la finalitat de veure l'objecte en tant que visió, no com a reconeixement.

Hem establert, però, que el 'jo' atributiu a '*jo sóc jo*' és una metonímia, de la mateixa manera que ho és el nom de Sardina en el gat. Però el nom Sardina tanca l'ésser que designa a partir d'un subjecte-consciència que li dona aquest nom i a partir del qual l'ésser designat es concep com una estructura lògica i no pas ontològica per a documentar i recordar el que ha tingut lloc en el passat i traslladar-ho al present. És quan l'ésser depèn del nom i que, a més, no tant sols el nom serà font de 'veritat', sinó també és una forma de poder dins d'una institució i que ens aporta una idea de 'normativitat'. Així les coses, cal que el nom usat en vocatiu sigui una figuració, i no pas una apel·lació. I cal tenir present que la figuració no és res més que un esbós, una imitació d'alguna figura externa, visible.

Per tant, fins aquí tenim dues metonímies que podem dir complementàries entre les característiques que acabem de mencionar.

També hem explicat que aquestes metonímies formen part de la neo-retòrica que, a títol de recordatori, és la capacitat del trop en ser un mode d'intervenció en la realitat social, en què tant el lector, el context i la situació comunicativa donada en el moment argumental de la persuasió prenen gran importància. En tant que figura de la neo-retòrica, la metonímia necessita una transferència, el lloc on la contigüïtat semàntica es vincula entre els dos significants, essent la correspondència dels simbolistes el vehicle amb el qual els dos significats es comuniquen. Per tant, en usar una metonímia, cal que hi hagi una correspondència entre la part i el símbol, a través d'un discurs indirecte que suggereixi i que no descriui i que, en darrer terme, aquella imatge sigui un enigma.

En aquest sentit, el '*jo sóc jo*' i el nom de 'Sardina' reuneixen les característiques d'aquesta figura de la neo-retòrica.

Per contra, quan arribem als dos estudis de cas, al penis de la balena i a les orelles de la noia, ens adonem que, si bé mantenen la forma d'una metonímia, no guarden el fons que demana la neo-retòrica i, per tant, no són suggeridors sinó que descriuen. És el que nosaltres hem anomenat *pseudo-metonímia* i que la suposada transferència ho fa sobre una banda de Möbius. I això és degut a què les imatges no apunten a un enigma sinó que apunten a un discurs de poder tal com l'entén Foucault, és a dir, no és un poder en tant que institució a la qual hom hi pot assolir, accedir; és un poder que té a veure amb una situació estratègica complexa en una societat donada i a la

que hom dóna per acceptat i acceptable *ad usum* i per costum. Això fa que la imatge quedi tancada en ella mateixa i que no pugui anar a buscar el seu símbol, transformant-se, doncs, en imatges de la similitud que parlen per nosaltres i ens defineixen. I aquest discurs de poder és el que Murakami l'explica com un sistema que és una xarxa a la qual estem enredats i que no hi ha cap punt d'exterioritat on confiar i on recolzar-se atès que el concepte de *Japan Inc.* que hem vist al llarg del capítol tres suggereix un estat panòptic en una generació moratòria que ha preferit un *shutaisei* imposat a un de genuí.

Dit tot això, podem afirmar positivament la primera hipòtesi d'aquesta recerca i és que el fet de posar nom als objectes de la mirada té com a finalitat el prendre el control per part de l'establishment.

Tant la metonímia, com la pseudo-metonímia, així com la metàfora que hem treballat al capítol tres, conformen una manera d'escriure per part de Murakami. És el que hem anomenat el 'mode' d'escriptura, segons ens descriu Genette. A això hi hem d'afegir la idea d'intertextualitat que permet que l'obra arribi a milers de lectors i a diverses cultures del món i, per tant, és una literatura que està a l'abast de moltíssims lectors. És a dir, no és una literatura 'japonesa', sinó que és una literatura feta al Japó per a un món globalitzat. Però també cal tenir en compte que Murakami no fa descripcions exhaustives, ni tampoc escriu una literatura que ens pugui recordar la 'literatura del jo' del tombant segle XX, novel·la gairebé autobiogràfica. El mode d'escriptura de Murakami és a través del *shasei* –l'esbós- que es desplega en *fûkei* –escenes-. Però a més, amb l'ús del que nosaltres hem anomenat una transferència a través de la banda de Möbius, Murakami es permet 'reciclar' les imatges per a actualitzar-les i fer-les progressar. Per tant, i pel que fa a la segona hipòtesi, podem dir que, si bé és cert que el missatge rau en la imatge dels estudis de cas, el missatge no és crític. Contràriament al que ens pensàvem a l'inici d'aquesta recerca, Murakami 'descriu', 'esbossa', ofereix possibles solucions, però no es tanca en una sola posició o en una sola banda. És a dir, i relacionant-ho amb el posicionament polític, la seva postura és des de la perspectiva, des de la llunyania, no manté una mirada bipolar, sinó que descriu, no critica ni jutja. Ofereix, ens regala l'escena perquè el lector la pugui acabar de bastir. I això ho fem extensiu a la hipòtesi cinc, és a dir, la metonímia no és una convenció estilística pròpia de Murakami amb la finalitat de crítica social i política. Totalment al contrari. La metonímia, la pseudo-metonímia, la metàfora, l'esbós,

l'escena, la banda de Möbius i el reciclatge del símbol són, tots ells, el seu mode d'escriptura que no és res més que el punt de vista de la narrativa i la seva representació regulada a través de la distància i la perspectiva que permeten bastir la informació narrativa. Murakami ens apropa una 'realitat' sense jutjar-la, sense posicionar-se.

Gràcies als estudis de cas hem pogut veure que l'art, entès com a imatge, ha perdut el seu poder simbòlic perquè la imatge ja no és suggeridora sinó que apunta a una 'veritat', al discurs de poder que hem mencionat més amunt. Les imatges en són representants. I això és degut al problema de la reproductibilitat de l'obra d'art que, i segons Benjamin, aquesta reproductibilitat *ad infinitum* comporta la pèrdua d'aura i, forçosament, la mirada que s'estableix cap a la imatge és política. Quan el personatge que mira perd la seva dimensió humana i esdevé objecte, ocupa un lloc abstracte dins de la distribució disciplinària i, a més, el personatge en tant que objecte és intercanviable. El personatge, doncs, ja no mira, reconeix. En reconèixer, s'esdevé l'espectacle, ja que allò que veu no ho viu, sinó que és una representació que es dona en una relació social entre persones mediatitzades per imatges, que és el cas de Boku i la noia de les orelles, entrant en la il·lusió de realitat i, per tant, caient en la diversitat de fenòmens aparents que fan creure que allò que es viu se'n diu 'relacions socials', 'socialitzar'. En el moment en què hom cau en l'aparença que afirma la vida humana, s'esdevé el simulacre en creure que hom és objecte únic en l'espècie, unicitat que representen tant el penis de la balena, reforçada, aquesta unicitat, per l'aquàrium, així com les orelles de la noia. I és que les aparences de l'espectacle ens menen al simulacre d'una nova realitat que rau en la representació del moment, no en el moment en si. I és així com, tant els figurants d'aquest espectacle, com els espectadors, acaben essent la mateixa persona que és productor i consumidor, alhora, del que al segle XXI anomenem 'cultura'. Per extensió, essent els cossos que conformen els dos estudis de cas matrius simbòliques als que se'ls ha imposat un discurs de poder, on s'hi basteixen les *performances*, esdevenen fetitxes que circulen, es consumeixen i es produeixen com si fossin béns de consum i, per tant, simulacres. És així que podem afirmar les hipòtesis tres i quatre i dir que, efectivament, l'art entès com a imatge, ha perdut el seu referent i és una reproducció d'una reproducció que en resulta el simulacre i aquest és la imatge del discurs de poder.

Arribats a aquest punt, i com a resposta a la pregunta inicial de recerca, podem establir que, de metonímia, entesa com a figura de la neo-retòrica, només trobem la del ‘jo sóc jo’ de Boku i el gat Sardina en tant que les imatges suggereixen i no descriuen, mentre que la resta de metonímies que hem estudiat al llarg d’aquest Pràcticum, a recordar: les orelles de la noia i el penis de la balena; són el que hem anomenat *pseudo-metonímies* perquè la imatge descriu i no suggereix. Per tant, el valor que pren la metonímia en l’obra *La caza del carnero salvaje* de Murakami, contraposat a la *pseudo-metonímia*, és la d’apropar-nos el nom com a imatge de la figuració i que queda obert a què el lector participi a bastir la informació narrativa. És a dir, i com a exemple, de la mateixa manera que Murakami ens menciona el títol d’una melodia – *Perfidia*- que el personatge escolta amb la finalitat que el lector pugui empatitzar amb l’estat anímic d’aquest personatge, la metonímia és la manera que Murakami té per a aproximar-se al lector amb la finalitat que el lector sigui, ell mateix, partícip en l’escena i acabi de dibuixar el paisatge que Murakami esbossa. És a dir, mentre que Murakami roman en la llunyania, el lector s’apropa. És la dialèctica que ofereix la imatge de la figuració en l’obra de Murakami.

I ja per acabar, podem dir que, tal com esmenta el subtítol del present Pràcticum, només trobem dos noms al llarg d’aquest estudi que puguin ser imatges de la figuració. El ‘jo’ i en ‘Sardina’. La resta, són noms que apunten a similituds.

Similituds que ens dirigeixen la mirada. Una mirada que no permet la visió. Només busca el reconeixement en una societat controlada per discursos de poder.

## § 7 ] APARELL BIBLIOGRÀFIC

### ARRAN HARUKI MURAKAMI

**MURAKAMI, Haruki (1982).** *La caza del carnero salvaje*. [‘Hitsuji wo meguru bōken’]. Gabriel Álvarez Martínez (trad.) [2016]. Barcelona: Tusquets Editores (<<Andanzas>>, 889) [1<sup>a</sup> edició: octubre 2016].

**Pàgina web de Haruki Murakami**, versió anglesa: <http://www.harukimurakami.com> [Data de consulta: 25 de desembre de 2017].

### COMUNICACIONS PERSONALS VIA CORREU ELECTRÒNIC AMB LA DRA. MONTSERRAT CRESPIÓN PERALES (CONSULTORA METODOLÒGICA)

**CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Pre-lliurament” [en línia]. 24 de desembre de 2017. Missatge electrònic arran de la revisió de la redacció del Pràcticum per a fer els darrers retocs abans de la presentació final i definitiva.

**CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Petit dubte” [en línia]. 08 de desembre de 2017. Missatge electrònic arran de la revisió d’un subapartat que ella ens ha descartat i que ens ha plantejat noves visions i noves perspectives de cares a la redacció final del Pràcticum.

**CRESPIÓN PERALES, Montserrat.** “Terme simbolista <<ennui>>” [en línia]. 03 de novembre de 2017. Missatge electrònic arran del terme simbolista “ennui” i el seu lligam amb la poesia catalana de la baixa edat mitjana a Jordi de Sant Jordi.

### RECURSOS PER A L’ELABORACIÓ DEL CAPÍTOL 1

**HERNÁNDEZ-SAMPIERI (s.a.).** 5.- *Formulación de hipótesis*.

**MURILLO HERNÁNDEZ, W.J. (s.d).** *La investigación científica* [article en línia]. [Data de consulta: 19 de maig de 2017].  
url: <http://www.monografias.com/trabajos15/invest-cientifica/invest-cientifica.shtml>

**QUIVY, Rayrmond; VAN CARNPENHOUDT, Luc (2005).** “Cuarta etapa. Estructuración del modelo de análisis”. A: *Manual de investigación en ciencias sociales*. México, DF: Limusa Noriega editores (pàgs. 103-145).

**RIVERA-GARCÍA, Patricia (s.a.).** *Marco Teórico, Elemento Fundamental en el Proceso de Investigación Científica*. FES Zaragoza: UNAM.

**SERBIA, José María (2007).** “Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa”. A: *Hologramática* (Any IV, número 7, volum 3, 2007, pàgs. 123-146). Facultad de Ciencias Sociales: UNLZ.  
ISSN: 1668 – 5024  
url: <http://www.hologramatica.com.ar>



## DICCIONARIS I ENCICLOPÈDIES EN LÍNIA

**Enciclopedia Animal.** *El Tubifex, alimento vivo* [Data de consulta: 3 de desembre de 2017].  
url estable: <https://enciclopediaanimal.wordpress.com/el-tubifex-alimento-vivo/>

**Institut d'Estudis Catalans.** *Diccionari de la llengua catalana. Segona edició.*  
url estable: <http://dlc.iec.cat>

## BIBLIOGRAFIA PER A LA RECERCA

**ADORNO, Theodor W. i HORKHEIMER, Max (1969).** *Dialéctica de la Il·lustració. Fragmentos filosóficos.* Juan José Sánchez (introducció i trad.). Madrid: Trotta (3ª edició, 1998).

**AGUILA GÓMEZ, José M. del (2005).** “Las Ideas Estéticas en Baudelaire”. [article en línia]. A: *A Parte Rei. Revista de filosofía.* (núm. 39, 2005, pàgs. 1-11). [Data de consulta: 15 d'octubre de 2017].  
ISSN: 1137-8204  
url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4169106>

**AGUILAR GIMÉNEZ (2012).** “El grado *cero* y la neorretórica. La lectura tropológica”. [article en línia]. A: *Revista electrónica de estudios filológicos.* (núm. 22, 2012, gener). [Data de consulta: 15 de novembre de 2017].  
ISSN: 1577-6921  
url: [https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-02-aguilargimenezgrado\\_cero\\_retorico.htm#\\_ednref7](https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-02-aguilargimenezgrado_cero_retorico.htm#_ednref7)

**ANDERSON, Benedict (1983).** *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism – Revised Edition.* Londres i Nova York: Verso [Segona edició, 1991. Setena impressió, 1996].

**ANULA REBOLLO, Alberto; FERNÁNDEZ LAGUNILLA, Marina (1995).** *Sintaxis y cognición. Introducción al conocimiento, el procesamiento y los déficits sintácticos.* Madrid: Editorial Síntesis.

**AYLESWORTH, Gary (2015).** “Postmodernism”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* (Primavera, edició de 2015). [Data de consulta: 17 de març de 2017].  
url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/>

**BALAKIAN, Anna (1967).** *El movimiento simbolista. Juicio crítico.* José-Miguel Velloso (trad.). Madrid: Ediciones Guadarrama (1969).

**BAUDRILLARD, Jean (1968).** *El sistema de los objetos.* Francisco González Aramburu (trad.) [1969].  
Mèxic: Siglo XXI (1969).

**BAUDRILLARD, Jean (1970).** *La Sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras.* Luís Enrique Alonso (estudi introductor). Alcira Bixio (trad.) [2007]. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A. (2009).

- BAUDRILLARD, Jean (1977).** *Cultura y simulacro*. Pedro Rovira (trad.) [1978]. Barcelona: Editorial Kairós.
- BEKAERT, Elisa (2009).** *Análisis de las metáforas y metonimias relativas a cinco partes del cuerpo esenciales: el ojo, la oreja, la nariz, la boca y la mano*. Dr. Renata Enghels (directora). Treball de màster presentat a la Universitat de Gent, a la facultat de Filosofia i Lletres, curs acadèmic 2008-2009.  
url: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001414041>
- BENJAMIN, Walter (2003).** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Andrés E. Weikert (trad.); Bolívar Echevarría (introducció). Mèxic: Editorial Itaca.
- BENJAMIN, Walter (2017).** *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.). Luis Fernández Castañeda (trad.); Isidro Herrera (trad.); Fernando Guerrero (trad.). Tres Cantos: Akal (2005, 5ª reimpressió de 2017). (<<Via Láctea>>, 3).
- BISSET, Emmanuel (2013).** *Dar el Nombre. Derrida lector de Benjamin*. A: Papel Máquina (núm. 8, pàgs. 107-130). [Data de consulta: 25 de juliol de 2017].  
url: <http://www.academica.org/emmanuel.biset/9>
- BLANCHARD, Daniel (2007).** *Crisis de palabras. Notas a partir de Cornelius Castoriadis y Guy Debord*. Amador Fernández-Savater (edició i pròleg). Madrid: Acquarela Libros & A. Machado.
- BÓRQUEZ, Zeto (2014).** “Figuración y fabulación entre Derrida y Schmitt”. [article en línia]. A: *Actuel Marx Intervenciones. El humanismo y sus ficciones*. (núm. 17, segon semestre, 2014, pàgs. 147-174).  
url:  
[https://www.academia.edu/11010036/Figuración\\_y\\_fabulación\\_entre\\_Derrida\\_y\\_Schmitt](https://www.academia.edu/11010036/Figuración_y_fabulación_entre_Derrida_y_Schmitt)
- BRICEÑO ALCARAZ, Gloria (2011).** “El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo.” [article en línia]. A: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (vol. XVII, núm. 34, 2011, pàgs. 9-30). Mèxic: Universitat de Colima  
ISSN: 1405-2210  
url: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31620701002>
- BUCK-MORSS, Susan (1995).** *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Nora Rabotnikof (trad.). Madrid: A. Machado Libros, S.A. (2ª edició, 2001). (<<La balsa de la Medusa>>, 79).
- BUCK-MORSS, Susan (2005).** *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Mariano López Seoane (trad.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora (1ª edició, 2014).
- BUCK-MORSS, Susan (2013, abril).** “Visual Empire. The Sovereign Icon”. [article en línia] (9/04/2013). [Data de consulta: 11 d'octubre de 2017].  
url: <http://susanbuckmorss.info/text/visual-empire/>

- BYRON, A.K. (2017).** “Rethinking the Rat Trilogy: Detachment, Commitment and Haruki Murakami’s Politics of Subjectivity”. [article en línia]. A: *New Voices in Japanese Studies* (vol. 9, 2017, pàgs. 48-70). Sydney: The Japan Foundation.  
ISSN: 2205-3166  
url: <http://doi.org/10.21159/nvjs.09.03>
- CARMONA HURTADO, Jordi (2006).** “Aura y fetiche”. A: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (núm. 13, vol 1, 2006). Universitat Complutense de Madrid.  
ISSN: 1578-6730  
url: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101307>
- CASSEGARD, Carl (2001).** “Murakami Haruki and the Naturalization of Modernity”. A: *International Journal of Japanese Sociology* (2001, vol. 10, pàgs. 80-92). [Data de consulta: 4 de març de 2017].  
doi:10.1111/1475-6781.00009  
url: <http://0-onlinelibrary.wiley.com.catalog.uoc.edu/doi/10.1111/1475-6781.00009/epdf>
- CASSEGARD, Carl (2007).** “Exteriority and Transcritique: Karatani Kōjin and the Impact of the 1990s.”. A: *Japanese Studies* (Vol. 27, Núm. 1, maig 2007, pàgs. 1-18).  
DOI: 10.1080/10371390701268612  
url: <http://dx.doi.org/10.1080/10371390701268612>
- CASTRO-VÁZQUEZ, Genaro (2012).** “The ‘Beauty’ of Male Circumcision in Japan: Gender, Sexuality and the Male Body in a Medical Practice”. A: *Sociology* (vol. 47, núm. 4). Sagepub Journals.  
DOI: 10.1177/0038038512453794
- CHIDGEY, Dr. Red; QUEROL, Dr. Núria (s.a.).** *Understanding Gender Issues in Contemporary China and Japan*. Barcelona: UOC.
- CRESPÍN PERALES, Montserrat (2012, març).** “El caleidoscópico tumulto de la vida: simbolismo literario en Japón” [article en línia]. (13/03/12). A: *Blog dels Estudis de l'Àsia Oriental. UOC*. [Data de consulta: 1 de novembre de 2017].  
url: <http://asiaoriental.blogs.uoc.edu/2012/03/13/el-caleidoscopico-tumulto-de-la-vida-simbolismo-literario-en-japon/>
- CRESPÍN PERALES, Montserrat (2017, juliol).** “Susan Buck-Morss – Voz filosófica que, sin duda, necesita ser escuchada” [article en línia]. (6/07/17). A: *Humanitats. UOC*. [Data de consulta: 11 d’octubre de 2017].  
url: <http://humanitats.blogs.uoc.edu/2017/07/06/susan-buck-morss-filosofia-con-imagenes-imagenes-con-filosofia/>
- CUESTA ABAD, José Manuel (2014).** *Walter Benjamin. Baudelaire*. Juan Barja (epíleg) (2014); Enrique López Castellón (trad. poemes) (2013). Madrid: Abada Editores (<<Lecturas de teoría literaria>>).
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. (1956).** “Métodos de tergiversación” [article en línia]. *Industrias Mikuervo* (trad.). A: *Situacionista... Documentos presituacionistas*. [Data de consulta: 26 de novembre de 2017].  
url: <http://www.sindominio.net/ash/presit02.htm>

- DEBORD, Guy (1967).** *La sociedad del espectáculo.* Rodrigo Vicuña Navarro (trad.). Ediciones Naufragio.
- DELAGE, Fernando (s.a.).** *El sistema polític del Japó.* Barcelona: FUOC.  
PID: P08/17013/00353
- DERRIDA, Jacques (1967).** *De la gramatología.* Oscar del Barco (trad.); Conrado Ceretti (trad.). Madrid: Siglo veintiuno de España editores, s.a. (4ª edició, 1986).
- DERRIDA, Jacques (1993).** *On the Name.* California: Stanford University Press (1995).
- DEVITT, Michael; STERELNY, Kim (1988).** *Language and Reality. An Introduction to the Philosophy of Language.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd. (2ª edició, 1999).
- EGUREN, Luis; FERNÁNDEZ SORIANO, Olga (2006).** *La terminología gramatical.* Madrid: Gredos.
- ESTEBAN PAGÈS, Manuel (2017).** *Jo. Individu i espiritualitat al Japó contemporani. A propòsit de la tetralogia 'El Rata' de Haruki Murakami.* Treball de Postgrau en Societats de l'Àsia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya, curs 2016-17/2. Dra. Montserrat Crespín Perales (Consultora Metodològica) i Dr. Juan José Ruiz Rodríguez (Consultor de l'assignatura). Barcelona: UOC.  
url: <http://hdl.handle.net/10609/64586>
- FASSI, Florencia (2012, agost).** “Reflexiones filosóficas sobre arte y política en la obra de Guy Debord. La creación artística como acto emancipatorio”. A: *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes, n° 2* [25/08/2012]. ESHAB: Escola d'Història de l'Art de Barcelona. [Data de consulta: 10 d'agost de 2017].  
url: <http://situaciones.info/revista/reflexiones-filosoficas-sobre-arte-y-politica-en-la-obra-de-guy-debord-la-creacion-artistica-como-acto-emancipatorio/>
- FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora (2014).** “INSTANTÁNEAS. Imágenes, multitudes, pensamientos. Una conversación con Susan Buck-Morss”. [article en línia]. A: *Re-visiones* (núm. 4, 2014) [Data de consulta: 11 d'octubre de 2017].  
ISSN: 2173-0040  
url: <http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle119.html>
- FOUCAULT, Michel (1966).** *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Elsa Cecilia Frost (trad.). Argentina: Siglo Veintiuno editores (1968).
- FOUCAULT, Michel (1973).** *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Francisco Monge (trad.). Barcelona: Anagrama (quarta edició, 1997).
- FOUCAULT, Michel (1975).** *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Aurelio Garzón del Camino (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI (1ª edició, 2002).
- FOUCAULT, MICHEL (1976).** *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir.* Paris: Éditions Gallimard.

- GENETTE, Gérard (1962).** *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus (1989).
- GENETTE, Gérard (1972).** *El discruso del relato. Ensayo de método. (orden, duración, frecuencia, modo)*. Narciso Costa Ros (trad.). París: Éditions du Seuil.
- HERNÁNDEZ, Donovan (s.a.).** “Michel Foucault: políticas del nombre propio”. [article en línia]. A: *Reflexiones marginales. El cine, sus meandros y sus ríos*. Número 16. [Data de consulta: 5 de novembre de 2017].  
url: <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num6-dossier-blog/39-michel-foucault-politicas-del-nombre-propio>
- HONG, Tiffany (2013).** *Teleology of the Self: Narrative Strategies in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor (ed.). Tesi doctoral presentada a la Universitat de Califòrnia, Irvine per al Doctorat de Filosofia. ProQuest Dissertations & Theses Global.  
ISBN: 9781303136160  
url: <https://0-search.proquest.com.catalogue.uoc.edu/docview/1412677962?accountid=15299>
- IWAMOTO, Yoshio (1993).** “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”. A: *World Literature Today* (Vol. 67, Núm. 2, Primavera, 1993, pàgs. 295-300).  
url: <http://www.jstor.org/stable/40149070>
- JAMESON, Fredric (s.a.).** *La lógica cultural del capitalismo tardío. Ensayo de Fredric Jameson traducido por Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo para la editorial Trotta* [article en línia]. Madrid: Centro de Asesoría y Estudios Sociales. [Data de consulta: 10 de desembre de 2017].  
url estable:  
[http://www.caesociacion.org/area\\_pensamiento/estetica\\_postmaterialismo\\_negri/logica\\_cultural\\_capitalismo\\_tardio\\_solo\\_texto.pdf](http://www.caesociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf)
- JULLIEN, François (1985).** *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- KARATANI, Kōjin (1993).** *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham i Londres: Duke University Press.
- KARATANI, Kōjin (1998).** “Uses of Aesthetics: After Orientalism.” Sabu Kohso (trad.). A: *Boundary 2* (estiu de 1998, núm. 25, vol. 2). Durham i Londres: Duke University Press (pàgs. 145-160).
- KARATANI, Kōjin (2014).** *The Structure of World History. From Modes of Production to Modes of Exchange*. Michael K. Bourdagh (trad.). Durham i Londres: Duke University Press.
- LACLAU, Ernesto (2003).** “Catacresis y metáfora en la construcción de la identidad colectiva”. A: *Phrónesis – Revista de filosofía y cultura democrática* (any 3, número 9, estiu 2003).
- LYON LONEY, Shaya (2009, Febrer).** “Murakami, in trademark obscurity, explains why he accepted Jerusalem Award”. [article en línia]. A: *The Jerusalem Post* (15/02/2009). [Data de consulta: 25 de desembre de 2017].  
url: <http://www.jpost.com/Arts-and-Culture/Books/Murakami-in-trademark-obscurity-explains-why-he-accepted-Jerusalem-award>

- LYOTARD, Jean-François (1987).** *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* Mariano Antolín Rato (trad.). Madrid: Cátedra.
- MADRID MORALES, Dani (s.a.).** *Societat, comunicació de masses i globalització* (42 pàgines). [article obtingut a l'aula virtual de l'assignatura "Societats en transformació: reptes actuals Xina i Japó" al llarg del segon semestre del curs 2016-17 a la UOC.
- MACHO STADLER, Marta (2008).** "Las sorprendentes aplicaciones de la banda de Möbius." [conferència en línia]. A: *Segundo Congreso Internacional de Matemáticas en la Ingeniería y la Arquitectura.* Universtitat del País Basc. [Data de consulta: 13 de desembre de 2017].  
url: <http://www.ehu.es/~mtwmastm/Arquitectura2008.pdf>
- MAZURCZYK TAVERA, Jolanta (2014).** *La estética de la destrucción en la naturaleza.* Dr. José Luis Cueto Lominchar (tutor). Treball Final de Grau presentat a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles per al Grau de Belles Arts, curs 2013-2014. València: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles. [Data de consulta: 8 d'agost de 2017].  
url:  
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/47303/TFGMazurczykTavera%2CJolanta%202013-14.pdf?sequence=1>
- MOSTOW, Joshua S. (2003).** "Chapter One. Introduction". A: *Gender and Power in the Japanese Visual Field.* Hawai'i: University of Hawai'i Press (pàgs. 1-15).
- ONTAÑÓN, Antonio (2012).** "La Vanguardia no se rinde": Guy Debord y el Situacionismo". [article en línia]. A: *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes, nº 1* [2/03/2012]. ESHAB: Escola d'Història de l'Art de Barcelona. [Data de consulta: 10 d'agost de 2017].  
url: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo>
- PEREGRINA, Mikel (2015).** "La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia". [en línia]. A: *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal académico de ficção científica e fantasia.* (vol. 3, núm. 1, article 2). Scholar Commons.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.3.1.2>  
url estable: <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol3/iss1/2>
- RIBA, Carles (1953) (Traducció poètica de).** *L'Odissea.* Homer. Barcelona: Editorial Alpha.
- RIQUER PERMANYER, Alejandra de (maig, 2012).** "Trop". [article en línia]. A: *Diccionari de Lingüística* [25/03/2012, actualitzat el 30/01/2014]. Universitat de Barcelona. [Data de consulta: 5 de novembre de 2017].  
url: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/content/trop>
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1946).** *El Petit Príncep.* Joan Xancó (trad.). Barcelona: Emecé Editores España, S.A. (1997, juny, 8ª edició).
- SÁIZ LÓPEZ, Amelia (2004).** "Dona, gènere i família a l'Àsia oriental. Aspectes fonamentals en les societats de l'Àsia oriental". A: *Gènere i família en les societats de l'Àsia oriental.* Anna Busquets i Alemany (coord.); Antonio José Doménech del Río; Muriel Gómez Pradas; Yolanda Muñoz González; Miguel Peyró García; Ramon N. Prats; Michael Prosser van der Riet; Amelia Sáiz López. Barcelona: UOC.  
XP03/17025/02369



- SEATS, Michael (2006).** *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Ann Arbor (ed.). Plymouth: Lexington Books.
- SHINODA, Tomohito (2013).** *Contemporary Japanese Politics: Institutional Changes and Power Shifts*. [en línia]. Columbia University Press: ProQuest Ebook Central.  
url: <https://0-ebookcentral-proquest-com.catalog.uoc.edu/lib/bibliouocsp-ebooks/detail.action?docID=1103447>
- STRETCHER, Matthew C. (1999).** “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”. A: *The Journal of Japanese Studies* (volum 25, número 2, estiu, 1999, pàgs. 263-298).  
url estable: <http://www.jstor.org/stable/133313>
- STRETCHER, Mattew Carl (2002).** *Dances with Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Michigan: Universitat de Michigan – Center for Japanese Studies (<<Michigan Monograph Series in Japanese Studies>>, 37).
- SCHIPPERS, Mimi (2007).** “Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femintiy, and Gender Hegemony”. A: *Theory and Society* (vol. 36, núm 1, febrer 2007, pàgs. 85-102). Springer.  
url estable: <http://www.jstor.org/stable/4501776>
- SUGIMOTO, Yoshio (1997).** “6.—Gender Stratification and the Family System”. A: *An Introduction to Japanese Society – Fourth Edition* [4a ed., 2014]. Cambridge: Cambridge University Press.
- TERRICABRAS, Josep-Maria (1995).** *Apunts de filosofia II* (curs 1994-1995). Girona: Universitat de Girona.
- TOSCANO LOPEZ, Daniel Gihovani (2009).** “Michel Foucault y René Magritte: algunas afinidades electivas”. [article en línia]. A: *Revista Folios*. (segona època, núm. 30, segon semestre, 2009, pàgs. 89-98). [Data de consulta: 10 de novembre de 2017].  
ISSN: 0123-4870  
url: <http://www.redalyc.org/html/3459/345941360006/>
- WANG, Robin R. (2005).** “Dong Zhongshu’s Transformation of ‘Yin-Yang’ Theory and Contesting of Gender Identity”. A: *Philosophy East and West* (volum 55, número 2, abril 2005, pàgines 209-231). University of Hawaii’s Press.  
URL estable: <http://www.jstor.org/stable/4487951>
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1981).** *Tractatus Logico-Philosophicus*. Josep-Maria Terricabras (trad.). Barcelona: Laia.
- YÉBENES ESCARDÓ, Zenia (2016).** “Escritura, archi-escritura e historia. A propósito de Derrida y Stiegler”. A: *Historia y Grafía* (núm. 46, gener-juny, 2016, pàgs. 53-78). Mèxic: Universitat Iberoamericana, Ciutat de Mèxic Districte Federal.  
ISSN: 1405-0927  
url: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58949544003>
- ZUIDERVAART, Lambert (2015).** “Theodor W. Adorno”. Edward N. Zalta (ed.). A: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Hivern, edició de 2015). [Data de consulta: 19 de març de 2017].  
url estable: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>

## WEBGRAFIA DE LES IL·LUSTRACIONS

### IL·LUSTRACIÓ 1

**MAGRITTE, René (1928).** *Ceci n'est pas une pipe* [Material gràfic] [en línia] A: Yoann Hervey.  
url: <https://yoannhervey.wordpress.com/2015/09/08/ceci-nest-pas-un-article-a-propos-de-ceci-nest-pas-une-pipe-de-michel-foucault/>  
[Data de consulta: 19 de novembre de 2017].

### IL·LUSTRACIÓ 2

**MAGRITTE, René (1930).** *La clau dels somnis* [Material gràfic] [en línia] A: Yoann Hervey.  
url: <https://yoannhervey.wordpress.com/2015/09/08/ceci-nest-pas-un-article-a-propos-de-ceci-nest-pas-une-pipe-de-michel-foucault/>  
[Data de consulta: 19 de novembre de 2017].

### IL·LUSTRACIÓ 3

**APOLLINAIRE, Guillaume (1915).** *Cal·ligrama extret de Poemes a Lou.* [Material gràfic] [en línia] A: Yoann Hervey.  
url: <https://yoannhervey.wordpress.com/2015/09/08/ceci-nest-pas-un-article-a-propos-de-ceci-nest-pas-une-pipe-de-michel-foucault/>  
[Data de consulta: 19 de novembre de 2017].

### IL·LUSTRACIÓ 4

**PEKALSKI, Adam (s.a.).** Banda de Möbius. [Material gràfic] [en línia] A: Adam Pekalski, *Varia*  
url: <http://www.adampekalski.com/inne13.htm>  
[Data de consulta: 13 de desembre de 2017].

### IL·LUSTRACIÓ 5

Vegeu CASTRO-VÁZQUEZ [2012:697] a la referència bibliogràfica més amunt.

## WEBGRAFIA DEL MATERIAL AUDIOVISUAL

<<El suicidio de Yukio Mishima (1970)>>. *Informe Semanal* (1985). RTVE, 16 de novembre de 1985.  
[Data de consulta: 7 de desembre de 2017].

En línia a:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-yukio-mishima/1247476/>

**Filmaffinity España.** *Los Invasores (Serie de TV)* (1967). [Data de consulta 7 de desembre de 2017].  
url: <https://www.filmaffinity.com/es/film616994.html>

**Kids United (2015).** “On écrit sur les murs” [vídeo-clip sonor]. A: *Un Monde Meilleur*. Sony/ATV Music Publishing LLC. EMI Music Publishing France [Data de consulta: 18 de novembre de 2017].  
En línia a: <https://www.youtube.com/watch?v=VV5oVYVGfNc>

**Percy Faith & His Orchestra (1939).** “Perfidia” [vídeo-clip sonor]. A: *The State51 Conspiracy*. Mach60 Music (2013). [Data de consulta: 7 de novembre de 2017].  
En línia a: [https://www.youtube.com/watch?v=tmA9g06s\\_yg](https://www.youtube.com/watch?v=tmA9g06s_yg)

**Stromae (2009).** *Alors on danse* [vídeo-clip sonor]. We Are Music. [Data de consulta: 5 de desembre de 2017].  
En línia a: <https://www.youtube.com/watch?v=VHoT4N43jK8>



## § 8 ] ÍNDEX ONOMÀSTIC I DE CONTINGUTS

### *Continguts*

<b>al·lusió</b> .....	7, 13, 24, 25, 35, 61, 76, 78, 80, 92, 99
<b>aura</b> .....	7, 13, 16, 17, 94, 97, 122
banda de Möbius .....	103, 104, 105, 106, 107, 115, 121, 122, 139
Baudelaire .....	0, 7, 14, 87, 88, 89, 102, 134, 136
Baudrillard .....	7, 10, 18, 79, 81, 82, 99, 107, 109, 116, 117
Benjamin .....	16, 17, 46, 47, 48, 51, 90, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 122, 123, 135
capitalisme tardà.....	6, 7, 8, 18, 22, 67, 70, 77, 79, 93, 100, 105, 116
<b>correspondència</b> .....	7, 13, 14, 24, 25, 45, 59, 88, 89, 99, 102, 103, 106
Derrida.....	6, 10, 26, 32, 46, 47, 48, 49, 72, 75, 79, 135, 140
espectacle .....	7, 18, 19, 91, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 116, 117
<b>fantasmagoria</b> .....	17, 94, 96, 101, 102, 106
<b>fetitxe</b> .....	7, 8, 10, 13, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 73, 87, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 106, 108, 114, 117
fetitxisme .....	17, 94, 96, 123
figura retòrica.....	5, 6, 11, 13, 20, 24, 49
fòssil.....	17, 96, 123
Guy Debord .....	7, 18, 73, 81, 100, 135, 137, 139
hipersexualització.....	20, 112, 115, 116
imatge.....	0, 4, 6, 7, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 43, 49, 50, 51, 53, 54, 76, 80, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 114, 115, 122, 123
<b>intertextualitat</b> .....	13, 26, 77, 78, 80, 81
Mallarmé .....	7, 14, 89, 90, 92, 114, 118
metàfora.....	11, 13, 18, 32, 43, 44, 93, 118, 120
metàfores.....	12, 121
<b>meta-textualitat</b> .....	13, 77
<b>nom propi</b> .....	10, 11, 25, 31, 33, 34, 39, 44, 46, 48, 49, 55, 59, 102, 122

---

---

noms propis.....	6, 10, 26, 29, 36, 39, 40, 42, 46, 50, 59
posar nom.....	6, 7, 10, 20, 22, 23, 24, 28, 31, 32, 33, 40, 70
<i>pseudo-metonímia</i> .....	103, 129, 130, 132
<b>ruïna</b> .....	17, 26, 96, 106, 123
<b>simulacre</b> .....	7, 10, 18, 22, 23, 24, 26, 81, 82, 99, 100, 102, 103, 106, 108
simulacres .....	18, 100
<b>sinestèsia</b> .....	7, 13, 14, 24, 25, 89, 102, 105
<b>societat de l'espectacle</b> .....	7, 18
<b>societats postmodernes</b> .....	6, 8, 77, 93, 108
<b>transtextualitat</b> .....	13, 77, 79
Walter Benjamin.....	7, 16, 26, 46, 49, 86, 96, 97, 135, 136

