

El primer Monzó i l'*altre*

Lectures lineals i lectures tabulars

MARGALIDA PONS *LiCETC, Universitat de les Illes Balears*

RESUM: L'article presenta Quim Monzó com un cas paradigmàtic de certes dinàmiques de recepció en la literatura catalana contemporània, proclius a entendre l'obra literària com a resultat d'un context *previ* més que no pas com a element integrant d'aquest context, i proposa complementar-les amb una lectura que entengui l'obra monzoniana com una superfície perceptible globalment, els punts de la qual es complementen sense substituir-se.

PARAULES CLAU: Literatura catalana contemporània, Quim Monzó, experimentació, recepció literària.

ABSTRACT: The article presents Quim Monzó as a paradigmatic case of certain forms of reception in contemporary Catalan literature, which are inclined to look at the work of literature as the result of a previous context rather than as an integral element of that very context. It propounds the need for a complementary reading that would approach Monzó's opus as a globally-perceptible surface whose various points complement, rather than replace, one another.

KEYWORDS: Contemporary Catalan literature, Quim Monzó, experimentalism, literary reception..

Els primers llibres de Quim Monzó semblen provocar, avui, una certa sensació d'incomoditat. Allò que sorprèn no és que en parlar de la novel·la *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976) i, sobretot, del recull de contes *Self-service* (1977), escrit en col·laboració amb Biel Mesquida, la crítica els consideri peces vinculades a un moment ben localitzat en el temps i ja liquidat: el de l'experimentació –textualista o *beat*, ultrateòrica o festiva, tant se val– i la contracultura dels setanta. Tampoc no és estrany que el mateix Monzó es distanciï d'aquestes obres de joventut, amb l'argument –que no comparteixo, però aquesta no és, ara, la qüestió– que són grenyals o massa innocents. El que ve de nou és que aquests dos

NOTA. Aquest article s'inscriu en el projecte de recerca FFI2009-07086, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

títols siguin els únics que es prenen exclusivament com a *documents d'època*, el mèrit més destacable dels quals seria la capacitat de *representar un lloc cultural* determinat, el de la marginalitat alternativa o *underground* del final del franquisme i de l'inici de la Transició. És indiscutible que en els llibres posteriors, des de *—Uf, va dir ell* fins a *Mil cretins*, passant per *L'illa de Maïans* i per *Guadalajara*, aquesta capacitat documental (aplicada a la Barcelona dels vuitanta i els seus bars *moderns* o a la ciutat postfòrum i les seves residències geriàtriques) també existeix. Però no es considera l'*únic* valor. «Un artista no és mai el reflex del seu temps, sinó que és aquell rebel que se solleva als dictats dels costums arrelats, a les frases petrificades, que no se sotmet al sentit comú», escriu Simona Škrabec (2010, p. 52) parlant de Monzó. Ho subscriu, tot i que reformularia lleument el començament de la frase per remarcar ja des d'ara la impossibilitat de renunciar a allò històric a l'hora de llegir qualsevol autor: un artista no és mai *només* el reflex del seu temps. De fet, si l'artista no pot ser un mirall de la història és perquè *ja en forma part* i contribueix a construir-la, amb la qual cosa el concepte mateix de rebel·lia perd sentit: eludir els dictats dels costums arrelats no és separar-se del temps, sinó viure-hi (i viure'l) d'una manera determinada.

Com a conseqüència d'aquest tractament dels primers llibres, s'ha anat configurant de manera subreptícia una divisió desigual de l'obra de Monzó que n'ha governat moltes de les interpretacions. Segons aquesta taxonomia implícita, el *Monzó inicial* escriuria entre el 1973 i el 1977, i *l'altre* —o, simplement, *Monzó*— hauria produït la seva obra en els trenta-tres anys següents, és a dir, entre 1978, data d'aparició de *—Uf, va dir ell*, el primer llibre que reconeix com a propi (Ollé 2008, p. 31), i avui. És cert que en aquest segon període se solen identificar subsegments com el de la postmodernitat,¹ el del nou periodisme o el de la transparència comunicativa de la producció més recent, però la textura global del lapse es considera prou homogenia.² En aquestes pàgines pretenc, simplement, llegir Monzó com un cas

1. S'obvia, així, que el tall entre el textualisme i la postmodernitat no és tan abrupte com pugui semblar a primera vista. Així, per exemple, Víctor Martínez-Gil (2007, p. 129-130), que nota que el qualificatiu *postmodern* ja va aparèixer el 1969 per definir la nova generació artística catalana, justifica l'entesa del procés renovador que suposa la revolta textualista com a fenomen situat en el món de la postmodernitat.

2. Julià Guillamon (2001, p. 57) considera que, en el camp de la crítica, va ser l'article de Dolors Oller «El somni i l'embriaguesa: les dues representacions de Quim Monzó», publicat el 1979, el primer treball que va suposar una lectura de l'obra de Monzó al marge de la contracultura. Aquest canvi de paradigma interpretatiu es construeix a partir de la consideració que la literatura comença on acaba l'experiència real i a partir, també, de la crítica a les «cròniques generacionals» que caracteritzaren la literatura dels anys setanta. Per la seva banda, Víctor Martínez-Gil (2004, p. 208) s'ha referit a la despolitització literària que va propiciar la societat de consum de la fi de la Transició, i ha vist Monzó com un dels exemples d'aquest pas: «els escassos recursos textualistes que sobreviuen en un llibre com *—Uf, va dir ell...* es reconvertiran en una paròdia dels llenguatges gremials... en obres com *Benzina...* Com en el textualisme, el subjecte literari es continua construint en aquestes obres a partir de la matèria lingüística que l'envolta, però hi ha hagut un canvi ideològic important».

paradigmàtic de certes dinàmiques de recepció en la literatura catalana contemporània, proclius a entendre l'obra literària com a resultat d'un context *previ* –del qual quedaria paradoxalment desvinculada– més que no pas com a element integrant o fundador d'aquest context.

El mapa peculiar que he esbossat més amunt converteix la *primera* etapa en el terme marcat del binomi. L'escriptor s'hi caracteritza, en paraules de Julià Guillamon (2004, p. 8), per ser «gamberro, irreverente y burlón», però també per ser el Monzó «esencial». Guillamon es referma en el seu judici en comentar el volum *Tres Nadals*, que reuneix tres contes publicats originàriament en castellà a *La Vanguardia*:³ afirma que «este escritor descarado del 74 es el Monzó esencial», però també reconeix que «no existe una frontera entre el Monzó contracultural y el autor traducido, entre el periodista y el gran narrador» (2003, p. 6) i, anys més tard, que «el primer Monzó ja és ben bé Monzó» (2010, p. 9). No puc estar-hi més d'acord. Tanmateix, a pesar del reconeixement de la relativitat de les fronteres entre els diferents moments monzonians, aquestes classificacions estanques semblen imposar-se a l'hora de construir el *relat* de la seva evolució, formalitzat sovint en la línia contracultura–postmodernitat–maduresa, que barreja categories esteticoculturals i biogràfiques. L'exposició produïda a finals de 2009 pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya n'és una mostra. Sigui com sigui, aquest escriptor *descarat* és el de les col·laboracions a *Ajoblanco*, *Tecstual* i *Pol·len d'Entrecuix*; el dels articles i vinyetes a *Canigó* i a *Discoexpres*; el guionista, juntament amb Roser Fradera, de la pel·lícula *Hic Digitur Dei... La segona* etapa, en canvi, és el terme no marcat: es parla, sí, d'urbanitat, de Nova York, d'ironia, d'interaccions entre periodisme i literatura... però sense donar a aquests mots un sentit d'*època*, perquè es considera que són els trets que defineixen no *el primer Monzó* sinó, simplement, *Monzó*. La desproporció és evident.

Un període de quatre anys *versus* un altre de trenta-dos. Com i per què s'ha dibuixat aquest mapa desigual? Reflexionar al voltant d'aquesta pregunta implica plantejar-se'n una altra: on s'acaba realment el *primer* Monzó... si és que s'acaba, o,

3. El caràcter aporètic del llibre és evident. Per un costat, el tarannà desfamiliaritzador dels contes desmunta certs mites –literaris i no literaris– nadalencs, com bé indica el títol de la ressenya que J. M. Pozuelo en publica a l'*ABC*: «Deconstruir la Navidad». Per un altre costat, el moment de l'any en què apareix el converteix en un típic llibre dels que es regalen per Nadal, i així ho certifica l'encapçalament de la nota que en fa Carles Miró a *Caràcters*: «Per regalar, per llegir». Ponç Puigdevall (2003, p. 5) avisa contra l'actitud apocalíptica que suposaria menysprear *Tres Nadals* per la seva inscripció en un circuit de mercat ben establert: «Potser hi haurà qui vegi en aquest llibre una estratègia comercial i oportunista, com si aquestes paraules designessin un acte delictiu contra l'autèntica puresa literària, però no representaria cap exercici insà llegir unes quantes vegades aquests tres contes perquè s'adonarien que la qualitat no està renyida amb la diversió». Així i tot, la contradicció hi és. Manuel Cuyàs (2003) acaba un comentari sobre el llibre amb una frase escrita com de passada, però que em sembla essencial perquè desemmascara el caràcter conservador que pot tenir la sàtira –no només la de les tradicions nadalencs–: «Com deia l'escriptor, "la sàtira, en el fons, ajuda a fixar i perpetuar les tradicions"». Acostumada a veure-hi la capacitat revulsiva que li atorgava Bakhtin, aquesta postura monzoniana sobre la sàtira em resulta, si més no, sorprenent.

el que és el mateix, si és que existeix? La meua intenció no és reivindicar fases *oblidades* de la seva producció –pretensió, d'altra banda, il·lusòria després de la producció, el 2010, de l'exposició *Monzó* i de la consegüent publicació del catàleg *Monzó. Com triomfar a la vida*, que fetitxitzen fins i tot la motxilla alpina amb què va viatjar al Vietnam o les pedres de la seva bufeta de la fel.⁴ Tampoc no pretenc penjar-li noves etiquetes, ni entretenir-me jugant a esborrar o a intercanviar aquelles que ja du posades. El meu propòsit és, senzillament, donar més visibilitat a unes continuïtats que ja va detectar de manera perspicaç Montserrat Lunati en parlar de la persistència monzoniana en el desemmascament de les convencions realistes.⁵ Parteixo de la convicció que entre els primers escrits i els darrers no hi ha ruptura, i que si s'ha establert un tall tan rotund entre el *Monzó experimental* i *l'altre*, és perquè se l'ha llegit sota els paràmetres interpretatius de la *cultura del desencís*. En altres paraules, el canvi estilisticodiscursiu que separa els primers escrits dels *altres* és atribuït al clima de desmotivació i desmobilització polítiques, culturals i socials que acompanyà la Transició. En parlar d'aquest clima desencísat se solen destacar algunes manifestacions creatives emblemàtiques (com la pel·lícula *El desencanto* de Jaime Chávarri, el «Companys, no és això» de Lluís Llach i «El desencant» de Joan Isaac), oblidant, potser, que no només ha marcat la producció artística, sinó també la mirada crítica sobre el període.

De fet, el primer punt del decàleg amb què Guillamon ha caracteritzat l'escriptura monzoniana al volum *Monzó. Com triomfar a la vida* parla precisament d'«el desengany i la perspectiva postutòpica, la consciència de la fluïdesa dels fenòmens culturals, els gustos i les modes» (2010, p. 16).⁶ El desencant ha estat identificat amb la

4. Simona Škrabec (2010, p. 53) en fa una lectura simbòlica: «El catàleg és, diria, volgudament fetitxista. Un bon exemple és la pedra de la fel fotografiada amb gran detall a la darrera pàgina. La figura retòrica que justifica aquesta imatge sobredimensionada és molt simple: Monzó deu ser un home que s'esvalota sovint». Per la meua banda, penso en una recuperació irònica de l'estètica dels exvots, aquelles ofrenes a la Mare de Déu o als sants fetes en regraciament per un do obtingut, que sovint, en el cas de les malalties, prenen la forma d'una miniatura de la part del cos afectada o curada. O en un reciclatge sarcàstic de l'estètica de la relíquia, cosa que conferiria al catàleg la condició (volguda... o no) de document hagiogràfic, amb l'elevació de les deixalles de Monzó a la categoria de quelcom venerable. Pel que fa al fetixisme exhibicionista, em pregunto si mostrar una pedra de la bufeta no significa domesticar-ne la dimensió sinistra, fer explícit allò que hauria d'haver romàs ocult i crear, en conseqüència, la il·lusió d'un coneixement *total* de l'escriptor.

5. «Tanmateix, i acceptant o, si es vol, al marge, de l'òbvia i del tot explicable evolució estilística de Monzó, penso que la seva escriptura no ha deixat mai de ser “experimental”. El que vull dir és que el concepte de narrativa que Monzó posa en pràctica en la seva obra no ha canviat gaire al llarg dels anys i, si ha canviat, aquest canvi no s'ha de plantejar en termes d'evolució cap a una finalitat específica» (Lunati, 2008, p. 223).

6. Poques pàgines abans, Guillamon (2010: 11) ha comparat Monzó amb Tom Wolfe, personatge avançat al seu temps, que es vesteix de dandy quan la indumentària contracultural és moda generalitzada: «Monzó pren una actitud semblant. A “El regne vegetal” [...] el protagonista explica les diferents etapes de la seva iniciació, des de la revolta adolescent fins a la bohèmia de Les Enfants Terribles, que acaba amb el desengany de les noves formes de contestació (ecologistes, macrobiòtics i objectors: gent tova) i l'adopció de costums antisocials. És l'any 1980, les grans causes col·lectives han fet figa i l'individualisme sembla l'únic camí».

percepció del fracàs dels ideals que vertebraren la lluita antifranquista i amb la desil·lusió davant la capacitat d'oblit que exhibeix el nou sistema.⁷ Però, a banda de ser una categoria històrica vinculada, si es vol, a una manifestació de l'inconscient col·lectiu –o, adoptant lliurement el terme de Fredric Jameson, l'*inconscient polític*–, també s'ha convertit, com veurem, en una estratègia interpretativa que ha perviscut més enllà de la Transició. Funciona, per tant, com un *habitus* que naturalitza unes determinades pràctiques interpretatives. En aquest segon sentit, el desencant (o, tal vegada millor, el *segon desencant*, o, fins i tot, el *desencant secundari*) seria una actitud de menysvaloració adreçada als productes culturals contestataris del final del franquisme amb l'argument que aquests productes foren socialment inútils.

En l'àmbit català, aquesta *lectura desil·lusionada* de l'etapa contracultural, tot i que feta *a posteriori*, comença ben aviat. Monzó no se n'escapa, i no tarda a aplicar-la a les produccions pròpies, tot apuntant que *L'udol...* i *Self-service* són obres en què impera una transcendència feixuga. En una entrevista de finals del setanta, diu sobre *L'udol...*: «n'estic una mica allunyat, potser perquè me la creia força», i afirma tot seguit: «el que volia era reflectir únicament les tensions que hi havia durant els primers anys d'aquesta dècada: il·lusions polítiques, canvis en el tipus de relació entre les persones... Es veia venir, però, aquesta immensa decepció que sura pels carrers. No calia ser gaire espavilat per profetitzar aquesta estafa que ens ha caigut al damunt» (Figueres, 1979). En una altra entrevista afegeix: «M'agrada molt l'estructura d'aquesta novel·la, però allà m'hi veig ara com en un mirall: ple de fe i esperança i amb un lliiri a la mà. [...] Ara segurament no la reeditaria» (Guillamon, 1985, p. 6). I encara, quan Isabel-Clara Simó li pregunta per les diferències entre el Monzó que guanyà el premi Prudenci Bertrana el 1976 i el Monzó de 1980, respon: «Ara sóc més escèptic, sense arribar al cinisme» (Simó, 1980, p. 17). En una evocació posterior, Simó deu recordar aquesta conversa quan escriu: «En Quim té això: capta molt bé el pols del país, i de seguida va notar el desencant de la transició» (citada a Guillamon, 2010, p. 143).⁸

7. M. T. Vilarós (1998, p. 23) entén el desencant com el peculiar efecte polític i cultural causat a Espanya pel final de la dictadura i pel fet que els intel·lectuals d'esquerres es veieren obligats a reconèixer que el seu paper de consciència crítica del país havia de ser revisat. Per la seva banda, J. R. Resina (1997, p. 58) trasllada l'èmfasi de la percepció del fracàs a la capacitat d'oblit: «Concebido como frustración de grandes esperanzas, el desencanto no tiene sentido. ¿Esperaban los españoles recibir una sociedad prístina en herencia tras la muerte del dictador? ¿Como testamento de Franco? [...] En medio de la euforia democrática se olvidaba [...] lo poco que había conseguido la lucha antifranquista, el escaso apoyo que había tenido en la población española y lo insuficientemente democráticos que habían sido su organización y procedimientos. Se olvidaba que el franquismo había penetrado en el tejido social mucho más allá de las instituciones. Y esta capacidad de olvido alimentaba el desencanto». Al seu torn, Mercè Picornell (2008, p. 106) ha notat que el discurs del desencant pot induir a percebre la Transició com a *fenomen unitari* i fracassat més que no pas com un *procés* de confluència de projectes heterogenis, subversius i conjunturals, que s'acabarien diluint en un nou ordre social on la subversió hauria d'ocupar nous espais.

8. Sobre les reticències de l'autor envers les seves primeres obres, vegeu també les reflexions d'A. Maestre (2010a i 2010b).

Aquest sentiment d'etapa tancada i fallida no plana tan sols sobre els llibres, sinó també sobre les persones. Per bé que el que descriu a continuació afecta la construcció pública dels autors més que no pas els textos, l'anècdota és rellevant per entendre que la ubicació canviant (perifèrica, central) de Monzó dins el sistema literari és sempre una qüestió relacional. Quan Monzó parla de la col·laboració amb Biel Mesquida a *Self-service*, mostra un cert deseiiximent: «Tots dos, en Biel Mesquida i jo, teníem textos inèdits. Els vam arreplegar, els ordenàrem cronològicament i en va sortir un llibre. De la part d'en Mesquida no en puc parlar perquè encara no he tingut temps de llegir-la» (Figueres, 1979, p. 19). La referència a la no-lectura del company crida l'atenció, sobretot si es té en compte que ja feia dos anys que *Self-service* era al carrer, i, de passada, posa en entredit l'essència col·laborativa dels projectes d'autoria col·lectiva que proliferaren en els setanta, basats en la dissolució de la individualitat de l'artista.⁹ Encara que Biel Mesquida, més conciliador, invoca la noció barthesiana de plaer del text, i defineix el tàndem de *Self-service* com «dos aprenents d'escriptor que tenen una complicitat pura» (2010, p. 57), sembla clar que a finals dels vuitanta s'ha produït una fractura entre els coautors. Potser hi té alguna cosa a veure el fet que el 1978 Federico Jiménez Losantos es converteixi inesperadament en emblema de la llibertat d'expressió arran de la negativa de Miguel Riera, editor d'*El Viejo Topo*, a publicar a la col·lecció Ucronia el seu recull d'articles *Lo que queda de España*, fet que enfronta Mesquida (que promou el manifest «Contra cualquier censura», a favor de la publicació del volum) amb Monzó (que es nega a subscriure'l) (Pons, 2007, p. 161-169). Sigui com sigui, els dos escriptors representen maneres en aparença diferents de gestionar el passat: al contrari que Monzó, Mesquida no ha manifestat mai desencant vers els experiments textuais dels setanta, als quals ha continuat adherint-se en forma i capteniment. Tot i això, per fer una comparança completa dels dos autors caldria examinar-ne també la projecció/integració pública. Atenent aquesta projecció, tal vegada descobriríem que les diferències no són tan abismals.

En línies generals, l'escriptura avantguardista catalana dels setanta –la que produeixen, a banda de Mesquida i Monzó, autors com Josep Albertí, Patrick Gifreu, Carles Hac Mor, Antoni Munné-Jordà, Josep-Lluís Seguí o Isa Tròlec, entre molts altres– ha estat contemplada amb grans dosis de condescendència: l'han qualificat de pedant, d'insuportable, d'elitista, de foc d'artifici, d'inviabile, de «peccat de joventut» dels autors... i ha merescut anàlisis plantejades des d'un punt de vista eminentment formal, amb referències constants a la cripticitat, a la preferència

9. Conversant amb Joan Rendé, continua en la mateixa línia: «El senyor Mesquida tenia uns textos i jo tenia uns contes, tots dos sense publicar. Vam tenir l'oportunitat de fer-ho i ho vam fer plegats perquè sí. [...] Amb en Biel ens havíem conegut als inicis de l'"Ajoblanco", abans que fos allò que va arribar a ser, i això d'arribar no és una lloança, en aquest cas. Ara, pel que fa a una relació entre el que escriu ell i el que escriu jo, no, què vols que t'hi digui» (Rendé, 1981, p. 23).

per recursos tipogràfics com les barres en comptes dels punts, al menyspreu pel lector comú. En canvi, se n'ha obviat el fons revolucionari: l'entesa de la literatura com a fenomen desestabilitzador de l'ordre social i la vertebració d'una proposta identitària (social, sexual, nacional) que s'estableix al marge de l'hegemonia d'allò simbòlic (el discurs dels *senyals d'identitat*, per exemple) per situar-se en un àmbit d'obertura i d'hibridació.¹⁰ L'obliteració d'aquests aspectes és una mostra del desencant secundari –o crític– que ha etiquetat les escriptures conceptuals com a producte efímer d'una època. Com si només fossin *epicals* les aventures de joventut dels escriptors. Com si els actes de maduresa restessin al marge de la línia del temps.

En sintonia amb aquesta actitud condescendent, molts lectors i crítics de Monzó han pres bona cura de desmitificar-ne l'etapa experimental. En una ressenya de *–Uf, va dir ell*, Glòria Casals (1978, p. 127) apunta que el recull és una possible solució dels *problemes* d'escriptura de *Self-service*. Manel Ollé (2008, p. 23) atorga al textualisme l'apel·latiu de *diktat* estètic. Per la seva banda, Jaume Vallcorba (1995, p. 73) s'ha referit al textualisme com un tret generacional o, de manera més cristal·lina, com una «pura conya», i ha apuntat que els referents de Monzó no foren ni *Tel Quel* ni Kristeva, sinó més aviat els autors de la generació *beat* nord-americana –que també, caldria fer-li-ho notar, són *epicals*. Per a l'editor, *–Uf, va dir ell* va suposar un canvi de registre, l'opció per una literatura «en la qual tot s'entengués, en què tot fos el més senzill possible i de la més alta qualitat, és a dir, la literatura que li coneixem ara» (1994, p. 75). L'argument que hi ha al darrere d'aquesta afirmació és l'oposició teleològica entre un *abans* confús i opac i un *ara* transparent i té com a conseqüència l'afirmació implícita que el present, com a *locus* d'una hipotètica neutralitat, no se sotmet als avatars d'allò generacional i històric.

El mateix Monzó sembla estar-hi d'acord quan descriu la percepció que té dels anys setanta. Embafat d'haver de narrar col·locant barres i comes, i sense punts ni majúscules i intentant que no s'entengués res, perquè això era el que deien que donava valor a una història, decideix fer un salt endavant. En un dels articles de *Zzzzzzzz* ironitza: «A l'època daurada del textualisme –que se'n deia– ¿quants escriptors es presentaven a premis i concursos creient basar-se en Joyce i en realitat el que feien era imitar el ritme sotraguejat de Salas Subirat?»¹¹ (1987, p. 42). Allò que es percebia com a verament renovador quedava així reduït a la categoria de

10. Aquestes qüestions han estat objecte d'estudi per part del grup de recerca LiCETC (Universitat de les Illes Balears), especialment en el projecte DENC (<http://www.uib.cat/catedra/camv/denc/>). Un objectiu fonamental d'aquest projecte ha estat la visibilització d'un corpus de narrativa experimental i la formulació d'hipòtesis sobre les conseqüències de la seva inserció en la línia explicativa de la història de la literatura catalana.

11. José Salas Subirats publicà el 1945 a l'editorial Rueda de Buenos Aires la primera traducció espanyola d'*Ulysses*.

simulacre, la qual cosa equivalia gairebé a afirmar que no hi hagué revolució textual. I encara, en un altre article del mateix recull, datat el 1987 i titulat «Sergi Pàmies, els analistes de la transgressió i el pederasta Alberch o el violador de Lleida», reproduïx literalment uns paràgrafs de l'assaig d'Àlex Broch *Literatura catalana dels anys setanta*¹² sobre les pràctiques literàries transformadores i transgressores. De fet, tot l'article no és més que l'addició de dues citacions: una de llarguíssima (dues pàgines senceres) del text de Broch, emmarcada amb les pertinents cometes i encapçalada per un neutral «Com diu Àlex Broch» (1987, p. 189);¹³ l'altra, més breu (només quatre línies) i intranscendent, de Montserrat Roig: «O, com molt escaientment va dir Montserrat Roig fa cosa d'un mes: "Me gustaria saber cómo ha resuelto el problema del agua la gente que durante el puente de Sant Josep se ha quedado sin ella"» (1987, p. 191). La ironia del text es fonamenta en la conjunció desbaratada d'un títol i dues citacions que aparentment no tenen res a veure i que frustren les expectatives de coherència del lector, però que, ahora, apel·len a la seva complicitat.¹⁴ La mirada sarcàstica que aquesta reunió caòtica vessa sobre el discurs de Broch fa que em preguntí quin és, per a Monzó, el *peccat* del crític. És la manera com analitza la *transgressió*? O és, simplement, el fet que *hi creu*, que no se n'ha desencantat?¹⁵ Per bé que l'article ha estat interpretat com una mostra de l'oposició de Monzó al barroquisme expressiu,¹⁶ crec que també hi ha una qüestió de fons que cal interpretar en termes de política textual: Monzó sembla més interessat en la part lúdica i festiva de la transgressió del text que no pas en la conceptual. Així, defensa en un nou article recollit a *Zzzzzzzz* la conjunció possible entre art i humor, i ho fa reivindicant els happenings d'art postal del

12. Els paràgrafs citats provenen de les pàgines 93-94 del capítol «Els límits de la narració a la novel·la catalana dels setanta: Tres reflexions prèvies i un epíleg».

13. L'única modificació que Monzó es permet fer al text de Broch, i que marca curiosament, d'acord amb les convencions tipogràfiques de l'escriptura acadèmica, amb tres punts entre parèntesis, és la substitució de la preposició *per a* per *per*. Així, per exemple: «Aquest límit no és igual per (...) tothom» (Monzó 1987, p. 190).

14. Segons Antoni Maestre (2006, p. 97), l'efecte de la ironia humorística en l'obra periodística de Monzó es basa en el joc de sentits entre l'explícit i l'ocult: «L'efecte produït és la ruptura de les expectatives del receptor i el desconcert, que l'obliga a dur a terme un procés d' aclariment de la intenció i el sentit vertader del missatge. En aquest procés rau el sentit còmic de la ironia i el sentiment de complicitat dels interlocutors».

15. Ni se n'havia desencantat el 1980, quan publicà *Literatura catalana dels anys setanta*, ni quasi trenta anys més tard, quan afirmava, en el treball «Textualisme. De modernitat, límits i marges», que el textualisme havia situat la literatura catalana en la contemporaneïtat: «Darrere de la pràctica transgressora del textualisme i de les diverses poètiques de ruptura i renovació hi havia una clara assumpció dels principis i de la ideologia de la modernitat contra altres pràctiques que s'identificaven amb la regressió o la tradició literària» (Broch, 2008, p. 12).

16. Així, per a Maestre (2006, p. 201-202) aquest article revela l'aposta «per un estil planer i intel·ligible», i les citacions que conté «són una mostra d'alambinament expressiu, de complexitat sintàctica, [...] de recargolament verbal. Serien, doncs, una brillant mostra del que la retòrica anomena *solecismes* i, sobretot, una il·lustració de l'estil oposat al de Quim Monzó».

col·lectiu Sàpigues i Entenguis Produccions, que inclouen trameses d'ampolles de coca-cola amb un tanga a dins o l'edició de moneda pròpia: «En el panorama artístic català actual, els Siep són una excepció: el que ven són les coses “serioses”, “magistrals”, “transcendentals”, avorrides i arnades», afirma Monzó, i acaba amb una frase manllevada a Joan Teixidor: «¿Quan deixarem, tots plegats, de ser tan importants?» (1987, p. 78).

A què ve aquesta necessitat imperiosa de desmarcar-se del corrent experimental? Existeix un discurs contradictori pel que fa a la literatura anterior a *–Uf, va dir ell*, considerada alhora massa ingènua (una literatura *de lliri a la mà*, una *provatura*) i massa difícil (per la giragonsa formalista). Per un costat, convé tenir en compte que quan van aparèixer *L'udol...* i *Self-service* la crítica coetània no les aplaudí sense reserves: Enric Sullà, parlant de *L'udol...* a *Els Marges*, argumentava que el fet de posar en escena uns temes i unes situacions socialment valorades com a contraculturals o revolucionàries no implicava que el text que les contenia participés d'aquests valors; Carles Hac Mor va escriure a *El Viejo Topo* que la novel·la no acabava d'eludir les tècniques del realisme-naturalisme; A *Tele/eXprés*, Jaume Melendres atacà durament el que considerava radicalitat superficial de l'obra; i Maria Campillo situava *Self-service* dins el textualisme kristevià, però opinava que, si la revolta de Biel Mesquida era visceral, la de Monzó, en canvi, resultava molt més *pacífica*. En altres paraules: l'escriptura que, vista des de la perspectiva actual, pot semblar adscrita rotundament a un corrent trencador, no va ser percebuda així per tothom en el seu moment d'emergència.

Per un altre costat, fa l'efecte que la retòrica del desencís ha actuat com un mecanisme pervers. Si inicialment allò que provocà desil·lusió fou la manera com el poder (polític, econòmic, cultural) va enderrocar les utopies de principis dels setanta, o bé les va *oblidar*, sembla que alguns dels crítics que n'han parlat, ara i abans, han percebut com a inautèntics –o puerils, o purament lúdics– els productes culturals que es posicionaren a favor d'aquelles utopies: la literatura experimental, per exemple. Així, es reconeix que hi ha escriptors que en els primers setanta combateren el sistema, però alhora s'insinua que la seva rebel·lia va ser impostada, o que va ser un simple joc, o un peatge de la joventut –apreciació, aquesta darrera, molt inexacta en casos com els de Joan Brossa, Manuel de Pedrolo i Guillem Viladot, que es mostren molt actius en els setanta, quan ja no són tan *joves*. Es tracta, potser, d'un excés de sentit històric, és a dir, d'un intent de veure l'alternança entre ruptures culturals i homologacions assimiladores com un procés dialèctic? O és un esforç, per part dels mateixos crítics o intèrprets, per clausurar el seu propi passat i justificar un present menys *desobedient*? La *Historia de un idiota contada por él mismo*, de Félix de Azúa, n'és un cas paradigmàtic. En la seva recerca al voltant de la felicitat, el protagonista d'aquestes particulars memòries fa befa de la densitat teòrica del textualisme. Un poeta a qui atorga el nom de Judas, inclòs a

l'antologia *Los doce de la fama*, apadrinada per un prestigiós crític català –Azúa fou antologat entre els *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet–, fa el discurs següent:

Observarás que he dicho «de mi obra», porque he comenzado a escribir un poema sobre ELLA ... Mi intención es darle un tratamiento a la manera de Perceval Derretide, es decir, prestando gran atención al nivel fónico, y ninguna a la sintaxis. De hecho, no me interesa el nivel significativo, sino el nivel de SIGNIFICONCIA [sic], o «sentido del significante loco» [...]. Desde el título mismo, *A Nasus*, [...] ya se advierte que es una DEDICATORIA, es decir, una dedi (del dedo o de los dedos; de la digitalidad) ca(s)toria (en la casa –ca– de la historia –storia–, donde la «s» ha sido forcluída para ocultar un siseo, o sea *la langue* dividida); o lo que es igual, «acaricio con el dedo la mansión del tiempo significativo», que es el primer verso (Azúa 1994, p. 77).

Qualsevol lector familiaritzat amb la terminologia postestructuralista endevinarà en aquesta «atenció preferent al nivell fònic» un calc de la idea derridiana de *fono-centrisme* o intent de trobar la *presència* en la veu, i reconeixerà sota la «-s-forcluída» el concepte lacanià de forclusió. Lacan i Derrida s'arrossegueu, doncs, estrafets, ridiculitzats per hermètics o pedants, sota aquestes frases malèvoles, poc abans que aparegui una referència igualment sagnant al *susanàlisi* –en referència a la semanàlisi de Kristeva. Així mateix, la primera novel·la d'Azúa, *Las lecciones de Jena*, apareix transformada a *La historia de un idiota* en *Las erecciones de Jena*, un llibre del qual el protagonista confessa no haver entès absolutament res, perquè l'ha llegit mig adormit.

Les lectures del desencant han tingut conseqüències a l'hora d'ubicar Monzó en el mapa cultural. La majoria d'interpretacions generals de la seva obra es caracteritzen pel traç d'una línia biogràfica i cronològica: s'ha parlat del pas del compromís a l'escepticisme, del contracultural al postmodern, de l'antifranquisme al nou individualisme, de la impenetrabilitat a la intel·ligibilitat... Com a descripció d'una trajectòria, aquesta linealitat, que es revesteix, a més, amb la pel·lícula protectora del sentit comú, és impecable. Ara bé, en el terreny hermenèutic hi ha una altra manera de llegir que no exclou la historicitat ni oblida la temporalitat (i que, per tant, no menysprea la dimensió cronotòpica), però que les complementa amb l'atenció als punts de simultaneïtat que es produeixen en l'obra d'un autor: per exemple, els motius i les tècniques recurrents, l'actitud davant l'escriptura com a fórmula de representació del món o el posicionament (implicat o distanciat) de la veu autorial respecte a allò que explica. Des d'aquest punt de vista, l'obra no s'entén com una acumulació de capes de sentit que s'anul·len les unes a les altres,

sinó com una superfície perceptible globalment (tabularment) els punts de la qual es troben interconnectats i es complementen sense substituir-se.

En contraposició a la *idiotesa* autoflagel·latòria de Félix de Azúa, que pretén invalidar el propi passat literari, la valoració que Josep Albertí fa de *Self-service* cauria dins aquesta segona manera de llegir, justament perquè insisteix en les possibilitats de continuïtat –que, tanmateix, no es realitzaren, però això és una altra història– de la provatura de Mesquida i Monzó: no hi veu ni pessimisme ni exhaustió, sinó, al contrari, una lluita sense aturall i, el més important, amb viabilitat de cara al futur. Així, l'obra «és un caramull de textos amb una “empenta” i un vigor que es reconcilien d'una manera o altra amb algun tipus d'esperança» (1977, p. 85). És «un motor en marxa, però que confia en la seva possible continuïtat [...]; un combat de convulsió contra el llenguatge en el poder, una batalla que cal assenyalar que no té fi, que haurà de prosseguir sense concessions» (ibídem.).

Al marge de l'aportació puntual d'Albertí, en l'àmbit de la crítica la lectora que més clarament ha intentat aquesta via antigenealògica ha estat Montserrat Lunati, que veu Monzó no com algú que ha deixat enrere etapes críptiques en favor d'una interacció més planera amb el lector, sinó com algú que mai no ha deixat de ser experimental, perquè sempre s'ha enfrontat a la visió mimètica de l'escriptura (2008, p. 223). Contra les narratives de progrés, hereves de les filosofies il·lustrades, que llegeixen l'obra monzoniana com un moviment d'avanç cap a una millor capacitat comunicativa o cap a una major profunditat, Lunati defensa, així, una lectura collagística, rizomàtica i no arbòria (2008, p. 223-224), que compara amb el trencadís gaudinià, fet a partir de residus i restes descartades –o, en el cas literari, d'elements culturalment desacralitzats. Però l'estudiosa no només fonamenta la seva lectura en Deleuze, sinó que invoca també els estudis sobre ironia i metaficció (L. Hutcheon), la noció de «pèrdua d'eficàcia simbòlica» exposada per S. Žižec i el pensament d'autors que han construït una concepció semiòtica de l'espacialitat, des dels *lieux de mémoire* de P. Nora fins a les ciutats-projecte de Michel de Certeau, passant per la *flânerie* de Benjamin. A partir d'aquest substrat, desvetlla els guanys d'una lectura espacial o horitzontal capaç de convertir els «residus» o les «restes descartades del passat» en elements coexistents en el present, que obliguen el crític a llegir-los conjuntament.

Avançar per aquesta via deleuziana implica poder imaginar la simultaneïtat de passat i present. El passat no tan sols és una construcció del present, sinó que a més es pot modificar des d'un *ara* que –sia per visibilitzar-lo sia per negar-lo– el torna a posar d'actualitat. Sortim, un moment, de les arts escrites i cerquem analogies en la plàstica. Quan l'artista Miquel Barceló consent a recollir la seva producció primera en una exposició titulada «Barceló *abans de* Barceló» (2009) –títol que, per cert, instaura com a natural un trencament que no deixa de ser arbitrari– i hi inclou peces *oblidades*, no assumeix un contradiscurs consolador per fer de contrapès a les seves

darreres obres faraòniques (des de la capella de Sant Pere de la catedral de Mallorca, inaugurada pels reis d'Espanya, fins a les estalactites de la cúpula de l'ONU a Ginebra)? No serveix aquesta visibilització de les obres contraculturals dels setanta per arrodonir la construcció pública d'un artista *complet*? En el cas de Monzó, tot i que els recursos emprats a les primeres obres no s'han extingit, també es produeix un procés d'actualització-transformació del passat mitjançant la relectura. Quan suprimeix el conte «Biografia» de l'edició revisada del llibre —*Uf, va dir ell a Vuitanta-sis contes*, cancel·la un passat i alhora, amb el gest mateix de la cancel·lació, el convoca, perquè el lector informat tendirà a fer-se preguntes i a formular hipòtesis que confereixin significat al buit textual creat per aquesta absència. «Biografia» comença així:

En Bernat va néixer una nit d'agost, fosca i rompuda, prenyada de núvols negres i xafogor, i tothom deia que era un mal presagi una tal nit per a un naixement, i que l'infant seria un borratxo, o un perdut, o un poeta, o un lladregot de mala pasta, o un gigoló lleig, o un criminal de camisa bruta, o un homosexual de bar fosc i llum roja, o un camioner estimbat sota els estels en una carretera ampla i solitària, o un anarquista, o un guardador de fusta al moll, o un babau, o tot plegat alhora (1987, p. 41).

No té res a veure aquest començament amb el conte de *Self-service* «Tatxeu allò que no interessi pas»? Recordem-ne les primeres línies:

Hi ha un escriptor que voldria fer una novel·la, una novel·la curta, una novel·la llarga, una *nouvelle*, i un conte curt, d'un full, i un conte llarg, de cent fulls, i molts contes petits, de deu línies, fins i tot de dues, o de tres, i novel·les llargues, ja ho he dit, de quatre-cents, de mil cinc-cents fulls, una novel·la trista, una novel·la alegre, una novel·la sens fi, una novel·la sense fulls, un conte que no existís, un conte que es pogués menjar (Mesquida i Monzó 1977, p. 101).

En tot acte d'esborrament perviu l'empremta d'allò esborrat. En aquest cas, allò que sobreviu és la mateixa dèria especificadora, la mateixa obsessió pel control, per no deixar cap espai en blanc, per computar totes les possibilitats argumentals. Però hi ha molts altres fils de continuïtat. Al costat del gust per l'especificació màxima, trobem el procediment contrari: la compressió de les històries, que esdevenen esquelètiques, purs esquemes. El diàleg entre Quim Monzó i l'artista Robert Llimós publicat el 1986 a la revista *Àrtics* conté unes «Notes» —no reeditades, per cert; per què?— que vénen a ser projectes de contes. La primera diu:

Un fati decideix fer règim. Estudia tots els règims possibles i en tria un. El segueix. No s'aprima. Quan ja comença a perdre les esperances, baixa una mica de pes: de 110 quilos baixa a 108. Tot seguit, la davallada és constant: 105, 98, 97, 93... Fins que arriba al pes ideal per l'alçada que fa: 80 quilos. Però continua baixant de pes: 78, 75, 72, 67, 64... Deixa de fer el règim. Continua baixant de pes: 61, 57, 54... Intenta menjar més i més greixos, més fècules... Continua aprimant-se sense remei. Etcètera. (Monzó, 1986, p. 36-37).

I la darrera:

Un home escriu un conte. El troba perfecte: és un conte gairebé rodó. Només li falta el títol. Rumia quin posar-hi. En pensa un grapat, però tots i cada un dels títols li destrossen el conte: o bé el fan obvi, o bé el fan caure en un surrealisme que trenca la senzillesa de la història. Pensa a posar-li *Sense títol*, però això encara ho espatlla més. Pensa també a no posar-ne, de títol, i deixar l'espai que se'n reserva en blanc. Però no funciona: el conte necessita un títol, però no pas cap d'aquells que se li acuden. Etcètera. (1986, 40-41).

Sempre és el mateix procediment. De manera similar al que s'esdevé, en poesia, als «Projectes de poemes» de Joan Brossa, la situació narrativa queda just enunciada, i la seva concreció, dissolta en un espectre de possibilitats ofertes al lector, que ha de triar si completa les històries o si, simplement, les deixa com a entitats virtuals. També aquí hi ha un vincle amb «Tatxeu allò que no interessi pas». La fórmula reapareix, a més, en un dels articles de *Zzzzzzzz*, titulat «Model de carta al director»: «Senyor director», comença la carta, «us hauríeu de donar vergonya d'haver acollit a les pàgines de l'*Avui* l'article de (*poseu-hi el nom de l'articulista*) publicat el dia (*poseu-hi el dia*) de (*poseu-hi el mes*) del (*poseu-hi l'any*)» (Monzó, 1987, p. 47). Aquesta atracció per la literatura esquemàtica perviu també en el discurs «En ocasió del desè aniversari de les Edicions dels Quaderns Crema», de 1989, recollit a *Monzó. Com triomfar a la vida* i consistent a combinar les frases prefabricades d'una graella fins a la consecució d'un text tan versemblant com buit, que acaba amb un *...etcètera*.¹⁷ Irònicament, en un moment de crisi de l'estructuralisme –que confiava en la possibilitat de reduir els textos a un denominador comú– i d'obertura a una entesa de

17. Monzó no va ser el primer a fer aquesta mena d'exercicis combinatoris. Per esmentar-ne un exemple poc conegut, la plaquette núm. 4 de les Edicions del Rost, una col·lecció contracultural que sorgí a Capdepera en els anys vuitanta, reproduïx la mateixa graella que utilitza Monzó (*Henninger, Capdepera-Cala Rajada juny-juliol 1984, núm 4, Schwierige Zeiten*).

l'escriptura com a pràctica heterogènia i plural, Monzó sembla decantar-se pel procediment contrari: la recerca jocosa d'un model seminal, el text-matriu d'on derivarien tots els altres.

D'altra banda, més enllà de la interpretació que veu en aquests jocs un intent de fer participar el lector en el procés creatiu, hi ha el sentiment d'exhaustió: com a categoria epistemològica, l'*etcètera* parla de l'esgotament, d'allò que no cal dir perquè qualsevol llegidor amb competència i expertesa mínimes ja s'ho pot imaginar. En definitiva, del desgast de la literatura com a procediment expressiu. Però la història no s'acaba aquí, perquè Monzó converteix la noció mateixa de crisi en impuls per a la creació. No debades a començaments dels vuitanta va traduir per a *Els Marges* l'article de John Barth «The Literature of Exhaustion» (1967), que tingué una gran –i controvertida– repercussió als Estats Units perquè molts el van llegir com un certificat de defunció de la literatura, però que en realitat parlava de la possibilitat d'aprofitar la desfeta dels gèneres clàssics com a al·licient per generar, des de l'autoconsciència, formes renovellades d'escriptura. Així, parlant de Borges, Barth (1983a, p. 273) considera que la seva victòria artística és «enfrontar-se a un carreró intel·lectual sense sortida i utilitzar-lo en contra d'ell mateix per aconseguir una obra humana nova». Per al nord-americà, es tracta de veure «com un artista pot, paradoxalment, convertir l'enllestiment sentit del nostre temps en matèria i mitjà de la seva obra» (1983a, p. 275). Dotze anys i mig després, a «The Literature of Replenishment» (1980), insisteix a explicar-se: «les formes i els estils de l'art viuen en la història humana i són, doncs, subjectes a desgast, com a mínim en els cervells d'un significatiu nombre d'artistes en èpoques i en llocs concrets; en altres paraules: que les convencions artístiques poden ser jubilades, subvertides, transcendides, transformades o fins i tot desplegades contra elles mateixes, per tal de generar obres noves i vives» (1983b, p. 288).

La intersecció amb John Barth via aquesta dinàmica d'exhaustió/recompliment ha abonat lectures de Monzó com a autor postmodern (per la reescriptura de contes tradicionals, per la metaficció, per l'autoconsciència dels relats protagonitzats per escriptors...); és a dir, lectures que el consideren un autor que *segueix els corrents* dels vuitanta. Sense invalidar les lúcides interpretacions en clau postmoderna que crítics com Víctor Martínez-Gil han fet de novel·les com *Benzina*,¹⁸ cal tenir en compte que Monzó havia utilitzat ja molt abans aquests procediments autoreferencials i la pulsio vers l'*etcètera* com a sumari no tan sols de les situacions narratives, sinó també de les possibilitats de narrar. Per exemple, en el conte «Proposta de treball», el primer de *Self-service*, datat el 1970-1973 i que es tancava amb aquestes paraules:

18. O les observacions de Josep-Anton Fernández (1998, p. 266-267), que analitza l'aparició en diverses novel·les d'una masculinitat postmoderna en crisi universalitzada com a condició idiosincràtica de l'autoria.

També us podria explicar tot d'històries sobre entrepans i cerveses amb tres corones dibuixades en l'etiqueta, o sobre el llibre de Dalton Travişan que duia sota el braç [...], o sobre la mort d'Artur Cravan, o sobre aquella època que encara eren vius l'Allende i en Picasso i en Ferrater (o serà que he cercat endebades un camí, com si no sabés que dir camí és equivocar-se voluntàriament car no hi ha camins, només herbes i llambordes i menys herbes, i cada cop menys llambordes i més asfalt; tot plegat: etcètera) (Mesquida i Monzó, 1977, p. 14).

D'altres recursos que, a causa de la seva omnipresència, converteixen en problemàtica la lectura lineal de Monzó són l'apropiacionisme, la deriva i la compulsió enumeradora. Als coneguts manlleus que es produeixen en els setanta (el logotip d'*Ajoblanco* que calca el de Coca-Cola i el fragment de Marcial Lafuente Estefanía *robot* per al «Capítol de novel·la» publicat a la revista *Tecstual*), aviat se n'afegeixen d'altres. L'article «Un Riba inèdit», escrit l'any del vint-i-cinquè aniversari de la mort de l'autor de les *Estances* i publicat a *Zzzzzzzz*, reproduïx un fals (i escandalós) inèdit ribià que suposadament circulava en aquells moments, i el relat «Quarts d'una», d'*El perquè de tot plegat*, es fonamenta en un joc d'apropiació d'identitats. Montserrat Lunati (2008, p. 229-236) s'ha referit a la deriva urbana –el Monzó que es perd entre les riuades de turistes que visiten Barcelona– com a política de la contemplació que fomenta una mena de construcció lúdica del coneixement. Però existeix una altra mena de deriva, més mental que no pas física, plasmada en l'enumeració. Així, el text “Enfilall”, de *Self-service*, és una llista, caòtica només en aparença, d'escriptors i artistes que configuren un particular cànon personal. L'article «Una tarda remenant llibres», de 1987, és una recopilació-classificació de les dedicatòries que els escriptors catalans estampen a les seves obres. I a la novel·la *Benzina* Heribert es posa a mirar la televisió i hi veu

un anunci de cosmètics, un de cereals, un de joguines, un d'un club esportiu, un de calces, un d'un edifici en condomini, un de sopes, un de iogurt, un de llibres sentimentals, un d'una afaitadora de fulla per a depilar-se les cames i les aixelles, un de sostenidors, un de pantalons, un d'assegurances, un de sofàs convertibles, un de sabates, un d'una afaitadora elèctrica per a depilar-se les cames i les aixelles, un de sodes, un de pollastres, un d'una botiga de numismàtica (Monzó 1983, p. 92).

Aquest darrer anunci fa pensar a Heribert que li cal trobar una dèria com el col·leccionisme, de manera que se'n va a una casa de filatèlia i se'n du trenta-vuit sèries completes i centenars de segells solts. A continuació, el narrador dedica dues pàgines a fer una llista descriptiva dels llocs de procedència i de les imatges dels segells que ha comprat. En acabar, Heribert atura un taxi que el deixa davant una

botiga de numismàtica. En surt carregat amb dues bosses plenes de monedes gregues, romanes, medievals, actuals. De bell nou, el narrador omple una pàgina sencera amb els detalls circumstancials de l'adquisició... L'enumeració ha estat interpretada com un desemmascament de falses lògiques,¹⁹ però, a banda d'un estilema particular, l'acte d'enumerar és també el símptoma d'un discurs acumulatiu, no analític, que fingeix conformar-se amb la copresència dels objectes, sense aspirar a reflexionar-hi des dels dictats de la raó. La *presència* esdevé, així, un substitut dels grans constructes que expliquen el món mitjançant processos d'inferència i de deducció. I, tanmateix, aquesta pura presència –erràtica i deambulant– de les llargues llistes d'objectes, situacions i possibilitats genera, per si mateixa, un pensament teòric: aquell que afirma que el coneixement és possible a pesar de l'elusió dels mecanismes (el raonament, l'anàlisi) que tradicionalment s'han considerat capaços de generar-lo.

El problema és com interpretar totes aquestes continuïtats. Cal llegir l'afició persistent per les històries potencials, per l'apropiacionisme, per l'enumeració o per la deriva com un rastre del passat que emergeix en el present? O aquests trets són una constant intrínseca del tarannà estilístic de Monzó? Dos treballs d'aparició recent publicats per dos autors procedents de camps molt diferents –la neurologia, en un cas; la crítica i la historiografia literàries, en l'altre– serveixen d'exemples contraposats de resolució d'aquesta disjuntiva: el primer és el de la neuròloga Àngels Bayés, de l'Associació espanyola per a pacients amb tics i síndrome de Tourette, que descriu en *Monzó. Com triomfar a la vida* els trets turètics dels contes monzonians (manies, perfeccionisme, repetició, etc.); el segon és de Víctor Martínez-Gil (2010), que entén que la interpretació patològica és possible sempre que es consideri part d'una simptomatologia d'època i no pas com una simple manifestació de la síndrome que l'autor pateix. Aquestes divergències sobre l'autonomia o la dependència de l'obra literària en relació amb unes determinades ciències mèdiques poden servir per exemplificar dos paradigmes interpretatius possibles en la lectura de Quim Monzó. Per un costat, el model causal o lineal, que es basa en la continuïtat cronològica, explica les obres en funció del seu entorn socioestètic i n'entén el desenvolupament com una trajectòria determinada pels esdeveniments històrics i biogràfics. Per un altre costat, el model que podríem anomenar rizomàtic, que intenta tractar l'obra com un hipertext abordable des de molts de punts d'obertura. Això ha generat dos discursos: aquell que entén Monzó com un contracultural que *ho ha deixat córrer* i s'ha anat adaptant als nous temps per fer una literatura cada

19. «[E]l món perd la sintaxi i tot passa a ser una llista infinita d'elements. Les enumeracions [...] es converteixen en una constatació d'aquest nou estat [la crisi del llenguatge] que, però, no és cap alliberament a la manera dadaïsta, ans al contrari. [...] Són aquestes enumeracions, i l'acumulació de situacions sense sentit [...] el que desemmascara la falsa lògica del que a tothom sembla evident» (Martínez-Gil, 2010, p. 271). Vegeu també Maestre, 2006, p. 113-115.

vegada més explícita i aquell altre que el veu com un escriptor que mai no ha deixat d'experimentar.

Més que no pas defensar de manera maniquea el model tabular o horitzontal com a preferible, crec que traçar un pont entre les dues opcions de lectura, la causal i la rizomàtica –un pont que no n'esborri les diferències, sinó que creï una passarel·la de contacte que permeti substituir la confrontació pel diàleg–, pot contribuir a revisar la comprensió històrica i estètica de l'escriptor i a obrir nous espais interpretatius. És el que intenta, per exemple, Jordi Marrugat (2007, p. 11-17) quan destaca l'especificitat literària del primer Monzó, però alhora en subratlla les continuïtats amb les obres posteriors a *L'udol del griso...* La imatge unívoca de l'arbre de Porfiri podria així ser substituïda per la d'una heura que, tot i que té arrels (però són adventícies!) i que s'enfila, també creix lateralment i transforma les superfícies que cobreix en siluetes amorfes, indiferenciables, alienes al sentit de direcció. Potser en el cas de Monzó el desencís no és només la resposta a un moment històric determinat, sinó, més aviat, una manera de mirar dialògica, que ha aplicat, això sí, a circumstàncies historicoliteràries canviants. I potser, en conseqüència, Monzó no és el gran enemic de les convencions realistes, sinó un realista radical que es val dels diferents codis coetanis (joc, combinatòria, ironia, etc.) per emmascarar precisament la seva confiança absoluta en l'escriptura com a eina eficient de representació del món. Al capdavall, presentar en els textos, simultàniament, el discurs i el contradiscurs, l'argument i el contraargument paròdic, no equival a negar la capacitat mimètica del llenguatge, sinó que, al contrari, és una manera de mostrar que l'heterogeneïtat polièdrica del que encara anomenem *real* –amb unes certes pors, després que el gir lingüístic de la filosofia hagi fet trontollar l'estabilitat de tota referència extratextual– és representable. Els discursos monzonians no plantegen només una coreografia intratextual d'ironies i metaficcions, sinó també una recerca de formes alternatives de representació que podria reobrir tots els debats sobre el realisme.

Bibliografia

J. ALBERTÍ, «Una ficció diferent qüestiona l'hàbit de lectura», *Serra d'Or*, núm 85, desembre, de 1977, p. 85.

F. de AZÚA, *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*, Barcelona: Anagrama, 1994.

J. BARTH, «La literatura de l'exhauriment» (trad. Quim Monzó), *Els Marges*, núm. 27-29, 1983a, p. 269-278.

J. BARTH, «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)» (trad. Quim Monzó), *Els Marges*, núm. 27-29, 1983b, p. 279-289.

P. BOURDIEU, *Le sens pratique*, París: Minuit, 1980.

À. BROCH, «Textualisme. De modernitat, límits i marges», dins M. MUNTANER *et al.* (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2008, p. 7-24.

M. CAMPILLO, «Quim Monzó-Biel Mesquida: “Self-service”», *Els Marges*, núm. 12, gener de 1978, p. 126-128.

G. CASALS, «Quim Monzó: —Uf, va dir ell», *Els Marges*, núm. 14, setembre de 1978, p. 127-128.

M. CUYÀS, «Dos Nadals i tres Reis», *El Punt Digital*, 28 de novembre de 2003, en línia: <http://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=-715772>.

G. DELEUZE; F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus* (trad. Brian Massumi), Londres: The Athlone Press, 1988.

J.-A. FERNÁNDEZ, «My tragedy is bigger than yours: masculinity in trouble and the crisis of male authorship in Quim Monzó's novels», *Forum for Modern Language Studies*, núm. XXXIV, vol. 3, 1998, p. 262-273.

J. M. FIGUERES, «Quim Monzó [sic]: reflexions “marginals”», *Avui* 15-IV-1979, p. 19.

J. GUILLAMON, «Quim Monzó contra el propi mite», *Avui*, 31-III-1985, p. 5-6.

J. GUILLAMON, *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona: La Magrana, 2001.

J. GUILLAMON, «Navidad en el circo ambulante», *La Vanguardia. Culturas*, 17-XII-2003, p. 6-7.

J. GUILLAMON, «De la contracultura al estupor», dins Q. MONZÓ, *Splassshf*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2004, p. 7-20.

J. GUILLAMON (ed.), *Monzó. Com triomfar a la vida*, Barcelona: Cercle de Lectors, Galàxia Gutenberg, 2010.

C. HAC MOR, «El gañido de la narrativa al borde de las escrituras», *El Viejo Topo*, núm. 5, febrer de 1977, p. 52.

M. LUNATI, «Collage o trencadís: Quim Monzó, un flâneur a Barcelona», dins M. MUNTANER *et al.* (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2008, p. 217-239.

A. MAESTRE BROTONS, *Humor i persuasió: l'obra periodística de Quim Monzó*, Alacant: Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, 2006.

A. MAESTRE BROTONS, «Quim Monzó en els setanta», *Caràcters*, núm. 50, febrer de 2010, p. 30-31.

A. MAESTRE BROTONS, «Experimentalisme i contracultura en *L'udol del griso al caire de les clavegueres* de Quim Monzó», dins M. MUNTANER *et al.* (ed.), *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Edicions UIB, 2010, p. 235-261.

J. MARRUGAT, «L'escriptor català i la societat postfranquista. Models de relació de l'escriptor català amb la seva societat des de la fi del franquisme fins als nostres dies (I)». *Revista de Catalunya*, núm. 234, desembre de 2007, p. 9-41.

V. MARTÍNEZ-GIL, «La narrativa catalana del textualisme a l'hipertext», dins C. CAMPS; P. ARNAU (ed.), *Col·loqui europeu d'estudis catalans*, vol. 2. *La literatura catalana de la democràcia*, Montpeller: Université Montpellier III-Association Française des Catalanistes, 2004, p. 203-215.

V. MARTÍNEZ-GIL, «La revolta del text en la literatura de la postmodernitat», dins M. GUSTÀ; N. SANTAMARIA (ed.), *La literatura catalana, en una perspectiva europea*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Institut Ramon Llull, 2007, p. 126-135.

V. MARTÍNEZ-GIL, «Benzina de Quim Monzó o el temps tràgic de la postmodernitat», dins R. PANYELLA (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum-GELC, 2010, p. 261-283.

B. MESQUIDA, «Tretze bars 13. Cafè de l'Òpera de Barcelona. Encontre amb Self-service al fons», dins J. GUILLAMON (ed.), *Quim Monzó. Com triomfar a la vida*, Barcelona: Cercle de Lectors, Galàxia Gutenberg, 2010.

B. MESQUIDA; Q. MONZÓ, *Self-Service*, Barcelona: Iniciatives Editoriales, 1977.

J. MELENDRES, «Passar el dit per damunt del mar», *Tele/eXprés*, 19-I-1977, p. 15.

C. MIRÓ, «Per regalar, per llegir», *Caràcters*, núm. 26, gener de 2004, p. 13.

Q. MONZÓ, —*Uf, va dir ell*, Barcelona: Quaderns Crema, 1978.

Q. MONZÓ, *Benzina*, Barcelona: Quaderns Crema, 1983.

Q. MONZÓ, «Notes. Diàleg Quim Monzó / Robert Llimós», *Àrtics*, núm. 5, setembre-novembre 1986, p. 36-41.

Q. MONZÓ, *Zzzzzzzz*, Barcelona: Quaderns Crema, 1987.

M. OLLÉ, *Quim Monzó*, Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2008.

M. PICORNELL, «Desconstruint Franco: el carnaval utòpic de la Transició», dins M. MUNTANER *et al.* (ed.), *Poètiques de ruptura*, Palma: Leonard Muntaner Editor, 2008, p. 77-110.

M. PONS, «Investigació textual i compromís de l'escriptor: Biel Mesquida i l'afer "Ucronia"», dins M. PONS (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 155-175.

J. M. POZUELO YVANCOS, «Deconstruir la Navidad», *ABC. Cultural*, 24-I-2004, p. 9.

P. PUIGDEVALL, «La raó i la crítica», *El País. Quadern*, 25-XII-2004, p. 5.

J. RENDÉ i MASDEU, «Quim Monzó, l'home asfàltic», *Avui*, 25-I-1982, p. 23.

J. R. RESINA, *El cadàver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos, 1987.

- I.-C. SIMÓ, «Uf, va dir Quim Monzó», *Canigó*, núm. 650, 22-III-1980, p. 15-17.
- S. ŠKRABEC, «Sols davant l'atzar», *L'Avenç*, núm. 354, febrer de 2010, p. 52-54.
- E. SULLÀ, «Quim Monzó: *L'udol del griso al caire de les clavegueres*», *Els Marges*, núm. 10, maig de 1977, p. 127-129.
- J. VALLCORBA, «Quim Monzó, textualista», dins DDAA, *Esriptura i combinatòria*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1994, p. 73-75.
- T. VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transició espanyola (1973-1993)*, Madrid: Siglo XXI, 1998.