

QUIM MONZÓ

Retrats
14

QUIM MONZÓ
Manel Ollé



ASSOCIACIÓ
D'ESCRIPTORES
EN LLENGUA
CATALANA
30 ANIVERSARI

Barcelona, 2008

Retrats

Q U I M
M O N Z Ó

Manel Ollé



Aquest catorzè Retrat està patrocinat per



© Manel Ollé

Primera edició: juliol de 2008

Dipòsit legal: B-32.520-2008

ISSN: 1885-2742

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès). 08002 Barcelona

E-mail escriptors@aelc.cat <http://www.escriptors.cat>

Fotografia: © Quaderns Crema

Disseny i realització: Insòlit, Barcelona

Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Índex

| | |
|-----------|-------------------------------------|
| <i>11</i> | 1. LA CRUELITAT DEL PILOT AUTOMÀTIC |
| <i>19</i> | 2. EL PAISATGE QUE ES MOU |
| <i>31</i> | 3. EL VITALISME AL LABERINT |
| <i>43</i> | 4. LA POÈTICA DEL PROSISTA |
| <i>51</i> | 5. REESCRIPTURES |
| <i>57</i> | 6. EL REVERS DEL PANGLOSSIANISME |
| <i>67</i> | 7. ELS DIES DE CADA DIA |
| <i>75</i> | 8. FICCIONS DE NO FICCIÓ |
| <i>87</i> | 9. BIBLIOGRAFIA |

*«Si c'est ici le meilleur des mondes possibles,
que sont donc les autres?»*

Candide, VOLTAIRE

1. *La crueltat del pilot automàtic*

Quim Monzó va néixer a Barcelona l'any 1952. Escriu contes, novel·les i articles i cròniques periodístiques. Ha fet també, entre altres coses, de dissenyador gràfic, dibuixant de còmics, corresponsal de guerra, autor de lletres de cançons, guionista de ràdio i de televisió, traductor (Dorothy Parker, Ray Bradbury, John Barth, Donald Barthelme, J. D. Salinger, Truman Capote, Robert Coover, Arthur Miller, Howard Barker) («*A principis dels vuitanta vaig començar a traduir perquè necessitava diners. Però el que paguen els editors és una misèria. La traducció literària es paga pitjor que la traducció tècnica. Si els traductors literaris van tan mal pagats, malament aniran les traduccions, perquè els bons es dedicaran a una altra cosa. Quan vaig començar a tenir els ingressos que necessitava amb altres feines, vaig decidir traduir només els autors que m'agradaven, com ara Truman Capote. Últimament he traduït coses de teatre. Perquè m'ho han demanat amics, més que per cap altra cosa. A més, el teatre és diàleg, i m'agrada molt traduir diàlegs, i fer que la gent parli un català no impostat ni putrefacte.*»)¹

1 Els fragments que apareixen normalment als finals de paràgraf, entre parèntesi i cursiva, recullen paraules de Quim Monzó que provenen d'alguna de les quatre entrevistes i converses públiques enregistrades que hi he mantingut des del 1999. La majoria de fragments han estat publicats (*El Periódico, L'avenç...*), però n'hi ha d'inèdits, que van quedar fora de l'edició periodística.

Quim Monzó ja fa més de trenta anys que va construint sense pressa i amb rigor una obra literària d'una solidesa perdurable. Va començar a escriure enmig d'una societat literària amb tendències gregàries, però ell ha anat sempre a la seva. I ha acabat modificant el panorama. Evidentment, mai no falten els *exquisits* que –gairebé sense llegir-lo– el tenen per un escriptor menor. Volen calories intel·lectuals greixades, sociologia, psicologia i celles corrugades que els facin sentir savis. Quan justament entre les virtuts més destacables de l'escriptura de Quim Monzó hi ha una generositat que no estalvia al lector ni un gram de plaer ni de saber. En la seva literatura sempre hi ha més reflexió, més densitat moral, més intenció crítica i més capacitat de transformar el lector que no sembla a simple vista. Rere l'humor i la imaginació diàfana de Monzó hi ha una pulsio trágica i rere l'aparent transparència de la seva escriptura s'amaga un treball minucios de matisos, d'ombres i d'efectes calculats. Si hi afegim l'exigència amb què valora, descarta i treballa les frases, els arguments i els més mínims detalls començarem a apropar-nos a la mesura del seu talent.

Malgrat la formalització a què sotmet els materials narrats, malgrat la distància de la ironia i la dominant fabuladora, en les ficcions de Quim Monzó es detecta un rerefons autobiogràfic: hi batega la crònica del seu temps fonamentada en la seva experiència concreta. Els protagonistes de les seves ficcions han anat creixent amb ell. I els ambients i els temes que ha tractat també han anat canviat al ritme del seu entorn vital. En els darrers llibres, des d'*El millor dels mons* (2001), la projecció autobiogràfica sembla més explícita i evident, sense allunyar-se en cap cas de la formalització ficcional («*Em sembla que el que escrigui passarà sempre pel sedàs de la ficció. Els relats que ara escric arrenquen de detalls concrets de la meva vida, però ¿no ha estat sempre així? Els contes que tinc ara en una carpeta, esperant que em decideixi a publicar-los, neixen de tots aquests últims anys en què he viscut la davallada final dels meus pares, i és evident que*

estan plens de referències que no hauria pogut escriure quinze anys abans. Fa quinze anys no hauria sabut gaire què dir-te de l'Hospital Clínic, de la Vall d'Hebron... Ara et puc parlar d'un munt d'hospitals de Barcelona amb tants de detalls com vulguis, perquè m'hi he passat vuit anys.»)

Després de l'experiència compartida en la preparació del musical *El tango de Don Joan* (1987), el creador del *Gran Magic Circus* Jérôme Savary va declarar que Quim Monzó té una vida interior tan rica que no pot evitar les convulsions a la cara. El mateix Monzó ho atribueix tot a la dopamina amb què trafica la síndrome de Tourette. Qualsevol retrat del personatge no fa res més que capturar un dels rostres canviants. En tot cas, sempre és millor retrobar el moviment insubstituïble per cap paràfrasi i cap anàlisi en la seva escriptura implacable, ràpida, feta de curt-circuits de lucidesa.

Hi ha també la seva manera de situar-se en la república de les lletres, la seva actitud envers l'escriptura i la creació. Abans de passar a comentar i valorar l'obra de creació literària de Monzó –que és el que de fet interessa–, val també la pena remarcar l'absència de petulància d'un escriptor de tanta ambició. Un escriptor que s'apropa a la literatura sense reverències però amb el màxim respecte i rigor, i amb la més constant professionalitat: no pretén donar lliçons, ni inventar res, ni canviar-li la vida a ningú. Però es mostra implacable en el camí de dir amb la màxima claredat i eficàcia literària (prosa conscient i alhora espontània, impacte emocional, nitidesa imaginativa, ritme de formes...) coses que li siguin importants o imprescindibles, sense transcendència: donant tots els colors de la gamma: dels més foscos i pregons als més lleugers i immediats. (*«Em posa malalt la mistificació de la vida literària. Resulta que Miquel Bauçà es mor, d'aquella manera que es va morir, i molta gent que en sa vida no s'havia interessat a llegir-lo, de cop el glorifica i el converteix en el gran escriptor. Miquel Bauçà era un grandíssim escriptor, ja en vida, abans de morir d'aquella manera que va*

morir. La manera de morir no té res a veure amb la seva qualitat literària. Però hi ha molt de cretí que el que busca en la literatura és l'aura que envolta l'escriptor, i poca cosa més. És a dir: l'escriptor tuberculós, a unes golfes de París, esputant sang... Oh, quin gran escriptor! I, si se suïcida, millor. O com a mínim que l'enxampi una guerra civil a Fuentevaqueros i que el fotin davant d'una paret i l'afusellin. Hi ha molt poca gent a qui de debò li interessi la literatura i prou, sense la càrrega ideològica o mitificadora. El que generalment interessa és tota aquesta cosa: l'aura que l'envolta.»)

Tant en la narrativa com en l'articulisme, Quim Monzó escruta el llenguatge a través del llenguatge: indaga com ens inventem les relacions de parella, com ens inventem nosaltres mateixos, com ens inventem el país, com ens inventem la realitat i com ens inventem la ciutat. El veritable mobiliari de la seva literatura són les imatges i els miratges, els tòpics i mentides amb què negociem a la menuda els nostres relats de justificació, d'integració amb el comú. Es pregunta sempre fins a quin punt arriben a ser de rares les coses més normals. La seva és una metaficció que no s'alimenta sempre de relats amb autoria de prestigi sinó també de relats anònims, de mites i llegendes urbanes, de contes de tradició oral: materials desproveïts d'aura.

Quim Monzó ha publicat set o vuit o nou o deu llibres de contes (segons si comptem la recopilació *86 contes* i la recopilació *Tres Nadals* o el llibre a quatre mans amb Biel Mesquida, *Self Service*, del 1977). Ha publicat nou llibres d'articles que antologuen una producció molt extensa de literatura publicada en premsa, però només ha publicat dues o tres o quatre novel·les, segons si hi posem *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, de 1976, o si hi comptem o no la novel·la breu *Davant del rei de Suècia*. La diversitat d'interessos, i la irrenunciable dedicació al periodisme literari alenteixen la dedicació més concentrada a la novel·la. («*El ritme de vida ha de ser diferent. Quan vaig escriure Benzina no tenia telèfon a casa, vivia en una ciutat llunyana.*

I per tot això en quinze dies ja en vaig tenir feta la primera redacció. Però, a mesura que a la vida hi ha més i més coses que t'interessen, la situació es complica.»)

L'escriptura de Quim Monzó traça els camins de les invencions i de les presons que nosaltres mateixos ens fabriquem: traça les circumval·lacions dels cercles que ens atrapen. No opera exactament ni amb dades biogràfiques, ni generacionals, ni sociològiques, ni urbanes, ni rurals: treballa bàsicament amb el llenguatge, amb les ficcions, les il·lusions i les imatges compartides pels lectors. El que Quim Monzó escriu no és purament ficció, sinó metaficció: ficció sobre la ficció. Cauen les màscares del profeta, del mentider compulsiu, de l'heroi a pinyó fix, de l'escriptor i del lector en una acció desmitificadora que no es mou per impulsos iconoclastes sinó per despullar les coses: per dir-les pel seu nom. Quim Monzó explica històries i alhora les interroga i les analitza. L'ús dels incisos entre parèntesis com un mecanisme d'ironia i de refracció de la veu i dels interrogants com un mecanisme d'assetjament del sentit dels fets són una constant en la textura de la prosa monzoniana. Quim Monzó fa metaficció, però no a la manera culturalista en què tot sovint cauen els que es prodiguen en citacions i reescriptures. A banda d'interrogar i desdoblar les veus, utilitza en alguns casos com a primera matèria dels seus relats ficcions prèvies i de sobres conegudes pels lectors per tal d'invertir-les, deformar-les pervertint-ne la lògica interna. Els inicis idíl·lics o, si més no, convencionals, ben aviat es converteixen en inferns particulars: una visita a la torre de Pisa o una trempa persistent no escapen a la llei de Murphy que governa els mons monzonians: «*Derrière le pilotage automatique auquel nous abandonnons nos vies rôdent, selon Monzo, des fantômes cruels.*» (Michèle Gazier.)

En els contes i les novel·les, Quim Monzó aposta per un model de formalització literària genuïnament ficcional, sense contaminacions assagístiques: on tot apareix incorporat a màquines literàries de moviment continu. Són les formes, els

dibuixos que tracen les ficcions, i els caires esmolats de la prosa i la ficció, i les distàncies entre la veu i el món i entre la ficció i la ficció els que defineixen les coordenades de l'espai literari a transitar. Però al darrere de les setinades superfícies de ficció que ens ofereix la prosa de Quim Monzó hi ha una implacable capacitat analítica: hi ha pensament pur i dur; no fotocòpia de pensament esbravat, sinó percepció inèdita de fets, posicions de lucidesa que desmunten mitges veritats. Amb la frescor d'una presumpta ingenuïtat literària que no és tal: al darrere hi ha un lector voraç i conscient, del tot despert.

Quim Monzó practica una literatura on el treball formal no condueix al joc gratuït sinó a laberints domèstics sense sortida. Escriu de coses tan concretes i immediates que podrien induir-nos a pensar que escriu *sobre* la societat actual, *sobre* Catalunya, *sobre* la mort o *sobre* l'amor, quan seria potser més precís dir que escriu *a partir* d'aquests materials. Monzó situa bona part del seu treball en l'enunciació: en alguns dels seus contes la ficció se'ns transmet a mesura que es va inventant, amb marrades i retrocessos: amb canvis i bifurcacions de localització, d'atzeco de desenvolupament, nus i desenllaç...

Fins i tot quan fa periodisme, el territori en què s'inscriu l'escriptura de Monzó és el de la fractura que s'obre entre els discursos i els fets: l'àmbit de la impostura i de la ficció. Hi ha un conte en què la distància entre l'escultura i el model es resol amb cirurgia estètica, n'hi ha un altre en què la impossibilitat d'acceptar la mort d'un germà conduirà a fer veure que continua viu durant dècades. La ficció com a consol, però també com a presó: la venedora de mistos atrapada en un conte de Nadal o el candidat al Nobel, atrapada en la xarxa que s'obre entre el seu deliri de grandesa i les cosetes de genteta de l'escala de veïns. D'altra banda hi ha els contes que fixen posicions morals, apòlegs descarnats sobre la crueltat adulta i infantil, sobre la brutalitat, la inseqüència i la insolidaritat. A contrallum dels discursos dominants: prescriptius i idealitzants. Fa sis anys li vaig enviar

un correu electrònic a Robert Coover demanant-li l'opinió sobre l'obra de Quim Monzó. Aquesta va ser la seva resposta: «*Quim Monzó is the funniest and most innovative Catalan writer I know, and a genius of the short form. Yet, for all the wit and comedy, there is something profoundly melancholic about his stories, as if being funny, in such a universe, were a way of being brave.*»

2. *El paisatge que es mou*

Hi ha escriptors que inverteixen molts esforços a crear-se una tradició intentant emparentar amb il·lustres plomes del passat. Quim Monzó deixa descansar els avantpassats en pau: actua sobre el present i el futur. S'ha inventat un públic, uns rivals, uns epígons i uns successors: una posició des d'on escriure i des d'on llegir. Les diferents remeses de nous lectors i narradors que s'han anat succeint no han pogut deixar de considerar-lo com un referent ineludible. Exceptuant els casos de Pere Calders i Francesc Trabal, Monzó ha rebut una limitada influència de la tradició narrativa catalana. (*«Tot escriptor es fa una genealogia. Te la fas a partir del moment que vas trobant escriptors que t'apassionen. Els escriptors que jo llegia quan tenia catorze o quinze anys eren Julio Cortázar o García Márquez... Fixa't en García Márquez. Ara està molt de moda malparlar-ne, fins i tot per part de gent que no l'ha llegit o que n'ha llegit simplement les contracobertes. En canvi, fa trenta anys el que tocava era parlar-ne bé, encara que tampoc se l'haguessin llegit, o que només n'haguessin llegit les contracobertes. Poc més o menys des que li van donar el Nobel ja no queda bé llegir-lo. En fi... El cas és que d'adolescent llegia aquests escriptors, i Adolfo Bioy Casares, i Juan José Arreola, i Augusto Monterroso... Kafka l'havia llegit als catorze anys, en la traducció d'El procés de Ferrater, i aquella La metamorfosis*

d'Alianza Editorial. A Robert Coover el vaig descobrir a començaments dels vuitanta. Me'n vaig enamorar. I me'n vaig enamorar perquè el tipus d'històries que escrivia obrien maneres noves de narrar. El hurgón mágico és un llibre fonamental del segle xx. També em va frapar Donald Barthelme, però no el dels primers llibres, sinó el dels últims. Amateurs, per exemple, em sembla esplèndid. En vaig traduir alguns contes a Els Marges. També va ser als vuitanta –però més tard– quan vaig descobrir Manganelli en un llibre que va publicar Anagrama: Centuria, Cien novelas río. Són cent novel·les de només una pàgina. És un miracle literari. Te'n puc dir més, de preferits: Dino Buzzati, Italo Calvino, Manuel Puig, Samuel Beckett, Raymond Queneau, Boris Vian... No hi ha cap escriptor que no tingui el seu altar.»)

A mitjans de la dècada dels vuitanta va sorgir el tòpic que els nous narradors catalans imitaven Monzó: li sortien fills de sota les pedres. Evidentment els que repetien aquest tòpic tenien tots un mateix problema: no havien llegit cap dels models que Monzó i aquests nous narradors en part compartien. El que sí és del tot cert és que Monzó s'ha convertit en un punt de referència ineludible per a molts joves escriptors catalans actuals. No perquè s'imiti més o menys el seu estil, sinó perquè traça un perfil d'escriptor a emular: un escriptor que s'inventa un públic, que no menysprea els mitjans de comunicació de masses, que no viu en un món quimèric, un escriptor informat del que passa al món literari i no literari actual, professional, acurat, sense manies, desvinculat del poder i de les capelletes locals, sense intel·lectualismes ni culturalismes estèrils. No pocs narradors catalans de generacions posteriors s'han apropiat al conte a partir de les conquestes estètiques i dels horitzons d'exigència que ell ha obert. No per imitar-lo i convertir-se en epígons mimètics del seu gest, sinó perquè han volgut com ell mirar-se al mirall dels grans mestres del conte modern, dialogar-hi i participar en una de les converses literàries més reveladores de la modernitat. («Durant els anys 80 i 90 gairebé de cada escriptor jove que sortia deien

que era fill meu. Era com si al món no hi hagués mil escriptors al món capaços d'influenciar els cent mil escriptors que hi deu haver en aquest país.»)

Quan es compara la recepció que té l'obra de Quim Monzó a l'estranger i a Catalunya de seguida es nota que a fora se'l creuen més, se'l prenen més seriosament, ressalten més el sentit tràgic dels seus llibres. La seva faceta periodística i –anteriorment– humorística, fent paròdies de discursos savis i pedants especialment a la televisió i la ràdio probablement hi té alguna cosa a veure («*A mi m'agrada fer broma i m'agrada riure. En ràdio i en televisió he intentat fer paròdia. I això es considera vexatori: un escriptor seriós i que viu en una torre d'ivori no hauria de descendir a aquesta arena vulgar.*»)

Hi ha una certa tendència a interpretar mecànicament els poemes, els contes o les novel·les catalanes sempre en funció dels avatars històrics del país, en funció dels moments de represa i optimisme o d'exili i persecució, en funció de la situació de la llengua. Podria llavors arribar a semblar que la literatura catalana –peculiar pel fet de no comptar amb un estat que l'assumeixi com a pròpia, «perifèrica» per als espanyols i «regional» o «minoritària» per als pocs europeus que la saben veure–, és una mena de mostra residual d'obcecació reiterada, la traça melancònica d'una espècie en extinció, que interessa només en funció d'aquest relat nacional, que interessa només als qui s'hi senten afectats o als prèviament interessats. En definitiva: podria arribar a semblar de manera simplista que es tracta d'una literatura que no té res de rellevant a aportar al lector de fora (ni al de dins que quan llegeix no és ni de fora ni de dins sinó simplement lector), al marge del tractament més o menys reeixit d'efusions líriques, problemes i temàtiques locals en una vella i respectable llengua neollatina. Però només cal llegir una estona sense prejudicis per adonar-se de la falsedat absoluta d'aquesta mena de prejudicis *postcolonials*. Els contes de Quim Monzó són una molt bona porta d'entrada al desmentiment dels tòpics interessats.

Certament la literatura catalana va patir l'any 1939 una enorme ensulsiada amb el triomf del bàndol franquista en la guerra civil. Pere Gimferrer, membre de la Real Academia de la Lengua Española, va parlar de genocidi per referir-se a aquell episodi. La meitat dels escriptors es va haver d'exiliar i l'altra meitat va haver de patir l'exili interior, la persecució, la marginació, el silenci i la censura. Malgrat això, la literatura en llengua catalana no va trigar a seguir donant fruits que avui es deixen llegir gairebé al marge de tot aquell drama. El van saber transcendir i es van forjar amb fulla esmolada malgrat les inclemències dels temps. En el territori del conte, només cal llegir els que van escriure en ple franquisme Mercè Rodoreda, Jordi Sarsanedas, Pere Calders o Joan Perucho per adonar-se de fins a quin punt han fet una aportació essencialment literària, que es defensa per si sola, sense haver de recórrer a la crossa de cap valor afegit de caire polític o resistencial. És perfectament possible valorar-los en termes estrictament literaris, pel seu valor imaginatiu i verbal, en termes de modernitat i de plena connexió amb els corrents estètics europeus del moment, lluny de la caspa falangista o nacional-catolicista de les Espanyes de la postguerra.

A principis dels anys vuitanta del segle xx va deixar de tenir ja cap sentit escriure per «salvar els mots» (Espriu) i el país, o per canviar el món. Semblava que la literatura catalana podia per fi espolsar-se tota servitud política. Ho semblava. La fi de la dictadura i la recuperació d'algunes quotes d'autogovern regional relaxaven la pressió, alliberaven en bona mesura els escriptors catalans de feines tan feixugues i els deixaven via lliure per crear al marge de responsabilitats cíviques, messiàniques o regeneracionistes. De fet, els millors escriptors catalans –com més o menys els de tot arreu– havien escrit des de sempre bàsicament empesos per la dèria i la musa privada i, en la mesura del possible, al marge i a pesar del context advers, sense covar il·luses pretensions, però alhora sense poder evadir-se d'unes condicions socials i polítiques concretes. Fessin el que fessin, escrivissin el

que escrivessin, pel simple fet d'haver-ho fet en llengua catalana, el resultat es convertia inexorablement en un material jivaritzat al llarg del procés de recepció, connotat, certament al servei d'una causa noble i necessària, però que semblava desnaturalitzar-ne l'essència i descolorir-ne el sentit i el valor estrictament literari. Un dels trets definidors de Quim Monzó és també el de practicar una literatura de gran ambició, que abans que «catalana» es vol «literatura», que es vol substantivament literatura i adjectivament catalana: una literatura que vol interessar, admirar, provocar, emocionar, impactar, remoure o descol·locar el lector, qualsevol mena de lector, sense acceptar en cap cas que fer-ho en llengua catalana hagi de ser un fet limitador, ans al contrari.

Els nous aires que es van començar a respirar als anys vuitanta per terres catalanes eren semblants als que més o menys es respiraven a totes bandes: es recuperava arreu el principi del plaer literari. Tornava a ser possible llegir –sense sentir-se culpable–, sonets i sextines, prolixes biografies detallades, novel·la negra, fantàstica o d'aventures; tornava a ser possible escriure o llegir novel·les subjugants o contes perfectes. Després d'un *diktat* estètic dominat pels realismes socials aflagits o els rupturismes textualistes i postavantguardistes dels anys seixanta i setanta, que lligaven la radicalitat estètica a la radicalitat política, ens vam instal·lar en un dels avatars d'una postmodernitat dual: per una banda hi havia una línia tova, lúdica i hedonista, dedicada a la paròdia i el joc; per l'altra hi havia una línia aspra, *friccional*, metaliterària i crítica, que constata la crisi dels grans relats i de la compulsió iconoclasta, però que no renunciava a generar coneixement literari genuí a base de provocar la guerra dels somnis, la fricció espurnejant entre les ficcions íntimes i les ficcions dominants. En l'obra de Quim Monzó hi predomina la línia friccional i la nova invasió del concret i de l'immediat com a pretext de la invenció. Hi predominen les intrahistòries, les relacions properes i els tractes amb l'abisme. I hi predomina

l'absència de *pathos*, de sensibleria punyent o de fantasia recreativa. Hi predomina la ironia i en alguns casos la sàtira ferotge.

De la Barcelona que apareix als llibres de ficció de Quim Monzó difícilment en fariem una guia turística per a visitants lletraferits o fetitxistes. I si la féssim en trairíem l'esperit. No ens trobem amb aquella mena d'escriptor que recrea i decora espais més o menys reconeixadors per moblar la seva literatura de barcelonisme còmplice amb estadants i futurs visitants: no practica cap versió de costumisme urbà. («*A molts lectors els agrada que diguis: "I baixava per la Rambla i va girar a la cantonada del carrer del Bonsuccés i..." Volen que cada novel·la sigui com un mapa de la ciutat. A molts europeus els torna bojos que hi hagi moltes referències a noms de carrers, molt de detall pintoresc. A mi, en canvi, no m'interessa gaire. Barcelona hi és, a les meves novel·les i als meus contes, però sense remarcar-ho innecessàriament. Als articles sí que hi surten moltes referències a Barcelona, i detalls. Però, ¿quants detalls cal donar i què has de suposar que ignora el lector? Quan escric al Magazine, el suplement dominical de La Vanguardia i d'un munt de diaris espanyols, com que la majoria del públic lector ignora referències concretes, i sobretotesos, em pregunto de vegades fins a quin grau pots suposar-ne una complicitat de paisatge. En canvi, molts columnistes que viuen a Madrid, tot això ni s'ho plantegen i donen per fet que tothom és còmplice de les seves referències locals.»)*

Malgrat tot, a l'obra de Monzó, la ciutat gairebé sempre hi és: hi batega explícita o implícita, de vegades tot just apuntada amb una pinzellada o un objecte o un nom, com un marc perfectament integrat en el relat, de vegades com a objecte de reflexió. El joc d'ocultació i explicitació de referents marca una dinàmica amb transformacions al llarg de l'obra de Monzó, i esdevé correlat de l'ancoratge en referents immediats i reconeixadors (ritus, mites, relats, tòpics, institucions socials) sobre els quals opera la indagació ficcional monzoniana. La representació de la ciutat no és mai un tema central o rellevant, però sí un marc

de contextualització, una necessitat de concreció imaginativa d'un joc essencialment metaficcional (que no metaliterari), és a dir fet de contrast i fricció de ficcions (privades, orals, mediàtiques o literàries), no necessàriament ni principalment fet de referents literaris.

Davant la disjuntiva d'haver de triar entre algunes de les *Sis propostes per al nou mil·lenni* d'Italo Calvino (lleugeresa, rapidesa, exactitud, visibilitat, multiplicitat i consistència), Monzó en tria tres i situa l'exactitud en primer lloc. («*Posats a triar-ne alguna diria: rapidesa, brevetat i exactitud. Sobretot exactitud: no es pot anar amb grans filigranes que no duen enlloc. La filigrana mata. Embolicar-te a fer filigranes et serveix, a tot estirar, per parlar de les filigranes. Els grans recargolaments no serveixen per descriure altra cosa que el recargolament i la pretensió que maquilla, i prou. Serveixen per anunciar que allò que s'escriu en aquell relat recargolat ha de ser considerat "molt important": i és "molt important" perquè l'escriuen de manera recargolada. Trompetes, ajudeu-me.*»)

La visibilitat sembla un tret aparentment fonamental d'una obra que renuncia a les mitges llums o a l'emboirament gratuït. Tanmateix, tot sovint oblidem que les ficcions diàfanies i explícites que se'ns ofereixen a la recreació imaginativa, es manifesten en tot moment com a matèria verbal, dita, pensada i repensada, que juga justament amb la posició de la veu respecte a allò que diu i allò que imagina i allò que és en el món factual. I que si és transparent i imaginable ho és gràcies a la precisió d'haver escollit els mots justos, i gràcies a haver dit les coses de manera inapel·lable i exacta. La fal·làcia referencial, la il·lusió que el llenguatge diu i representa el món com un mirall, sense més, batega com una llavor germinal de sentits al llarg de tota l'obra de Monzó. («*Quan algú ha de fer una adaptació cinematogràfica d'un llibre, hi ha d'entrar a sac i, del llibre, arrencar-ne la pel·lícula per convertir-la en imatges. Malament si només reproduïx literalment el que s'hi diu. Crec que Davant del rei de Suècia és*

una novel·la cinematogràfica, però si algú la volgués dur a la pantalla hauria de mirar com fer-ho perquè tot passa dins del cap del protagonista. El repté és, sempre, fer que la pel·lícula no sigui una simple adaptació de la novel·la, com passa sovint.»)

Quim Monzó no té com a prioritat literària representar o recrear zones o ambients de la ciutat o del país. En la majoria dels seus relats no situa les coses en entorns concrets. («Sempre he tingut fòbia a l'ús patillero dels detalls locals. Quan vaig traduir Hemingway –aquell llibre que es diu El sol també s'aixeca– vaig quedar parat de la quantitat de pinzellades forçadament pintoresques que l'autor col·locava sobre Pamplona, i les frases en un castellà erroni posades en boca de pamplonesos, per satisfer les ànsies de best-seller, de falsa alta cultura dels lectors. Em passa el mateix amb molts escriptors francesos que s'omplen la boca –o se l'omplien– de referències a la Rambla i al Barri Xino, per donar-hi color exòtic. No veig per què he de dir que les coses passen al carrer Jovellanos o al carrer Rocafort, si no és necessari donar aquesta informació. Tendeixo a eliminar tot això perquè em sembla prescindible. En canvi, si he d'escriure cròniques de Barcelona a partir de viure set dies com si fos un turista en la meua ciutat, aleshores sí que en donaré tots els detalls. Però en els relats, si no cal ¿per què fer-ho?»)

Tant la seva primera novel·la, *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976) com *Self Service* (1977) escrita a quatre mans en col·laboració amb Biel Mesquida, se situen al marge de la producció posterior de Quim Monzó i ens remetent a les coordenades estètiques de les obres coetànies d'alguns dels autors de l'anomenada «generació dels setanta» (Oriol Pi de Cabanyes, Lluís Fernández, Jordi Coca, Biel Mesquida...) amb una influència notable de la revista francesa *TelQuel*, de Julia Kristeva, i marcada per un textualisme que funcionava com un -isme radical més en el marc de la politització extraparlamentària del període de la transició. Abans que ningú, Monzó es desmarca i obre un nou capítol. El Monzó inicial del textualisme i la trans-

gressió de codis morals, polítics i literaris juga amb fragments i tipografies però sempre sobre una matèria imaginativa concreta i immediata. A *L'udol del griso al caire de les clavegueres* encara hi ha èpica: hi ha la revolució, els mites del rock, el viatge iniciàtic, la mitologia dels 60. No ofereix tant una crònica sociològica del món de revolta política, estètica i moral, com una sèrie d'incursions en la seva mitologia, en la matèria translúcida del seu imaginari. Els protagonistes de la novel·la, músics de blues de Barcelona dels setanta on encara ressona l'eco de Lone Star, Sirex etc. semblen subscriure l'afirmació que els defineix: «*tot el nostre món es resolia en somnis elèctrics i masturbatoris i cerveses als snacks del barri, tot llum i lluentors*» (p. 21). Hi apareix la ciutat alienant: «*monstres hexàdrics que fan de Barcelona una de les ciutats més vulgars del planeta.*» (p. 74).

En els primers llibres de Quim Monzó hi ha una petja evident de les seves formació i dedicació professional com a dissenyador gràfic, que en el fons mai no ha abandonat del tot. («*En els primers llibres hi havia molta obsessió a descriure i detallar els colors. Gairebé hauria pogut posar-hi: "El sol s'elevava sobre un cel Pantone 635 C"* Una altra cosa que ve clarament d'aquesta formació plàstica és la tendència a escriure avançant ràpidament, sense polir res, i sols entrar a matisar i a polir quan tot està ben encaixat. Escric a raig, sense preocupar-me gaire de comes ni d'accents, fins que la història queda definida. Hi veig molta semblança amb el procés de dibuixar. Primer has d'encaixar ben encaixat allò que dibuixes, sigui un sofà o una cara, perquè si comences a acabar detallat per detallat, quan arribes a l'altra banda del sofà o de la cara, pots trobar-te que et quedi fora del quadre, o que no hagi establert bé les relacions entre totes les parts, i tot plegat no tingui cap ni peus.»)

Cal també considerar no tant la petja en la seva obra com la consciència de la importància de la ficció de suport audiovisual, ja sigui cinematogràfica, televisiva o en xarxa. («*Ja no hi ha dubtes que la literatura ha quedat desplaçada als marges de*

la ficció. Era claríssim ja fa vint anys, i ara encara ho és més. La televisió està oferint ara unes obres de ficció extraordinàriament potents. Hi va haver un moment importantíssim –¿a principis dels noranta?–, quan David Lynch va fer Twin Peaks. Aquella sèrie –i el que aquella gosadia significava– trenca amb tot el que en televisió s’havia fet fins aquell moment. I això fa que neixin cinquanta mil models nous i trencadors, diferenciats. La televisió viu un gran moment. Hi ha sèries nord-americanes per treure’s el barret: des de House o Els Soprano a Lost. Cada dia veig com el meu fill baixa d’internet els capítols que dos dies abans han emès als Estats Units. Jo, com que no tinc temps de veure televisió cada dia, el que faig es comprar-me’n els packs de tant en tant i fer-hi immersions: cinc temporades d’Els Soprano en quinze dies. Estem parlant de ficció amb majúscules. Fa riure que els savis continuïn posant com a exemple a seguir les novel·les del XIX. Els balzacs i els stendahls d’ara són els que estan fent tota aquesta gran ficció televisiva, americana i no americana. En literatura, els que fem relats –siguin llargs o curts– som a la perifèria de tota aquesta centralitat, que ja no està ni tan sols en mans del cinema. Ara és la televisió, i la televisió –tal com l’entenem ara– ja tampoc no serà central d’aquí a quatre dies, perquè s’haurà fos amb internet. I no hi sabrem veure que siguin dues coses diferents, i això obrirà camins insospitats. Ara, quin gust continuar escrivint, tot sol, a la perifèria de tot aquest bullit, sense cap compromís amb res ni amb ningú.»)

Conscient de la progressiva marginalitat de la ficció literària en relació amb el predomini de la ficció audiovisual, cinematogràfica, televisiva o en xarxa, Quim Monzó mobilitza els recursos específics de la paraula –les figures de pensament com la ironia, la paradoxa o el joc d’angles i distàncies entre l’enunciació i els referents–, sense deixar per això d’aprofitar-se de temes, imatges i correlats formals de procedència audiovisual i sense mai renunciar a la visibilitat imaginativa servida a través de la paraula («Abans de tenir ordinador feia tot sovint un muntatge

que consistia a retallar els paràgrafs de la primera versió que escrivia a raig i anar-los resituant en un ordre diferent, com si estigués muntant una pel·lícula. És evident que la manera de narrar amb la paraula ha quedat alterada des de l'aparició del cinema. La manera de muntar les novel·les que tenia Huxley o, més tard, Vargas Llosa en alguns llibres, arriba perquè ja hi ha cinema. I la gent que va començar a escriure havent mamat televisió, escriu al seu torn d'una forma diferent. Els anuncis i els videoclips influeixen: és la rapidesa enfront dels cinc-cents fulls. De vegades hi ha novel·les de set-cents fulls que amb cent-cinquanta n'haurien tingut ben bé prou. Retallar és un exercici literari de primera. Quan vaig haver escrit Davant del rei de Suècia, vaig decidir retallar tot allò que no fos estrictament imprescindible i de cent vuitanta pàgines en va passar a tenir cent. Va ser excitant.»)

3. *El vitalisme al laberint*

Des del primer recull de contes, *Uf, va dir ell* (1978) fins a *Mil cretins* (2007) es fa perceptible una evolució cap a la màxima elisió d'elements superflus, tant pel que fa a la ficció com pel que fa a la dicció i el model de llengua literària. A mitjan anys setanta Monzó es desmarca del textualisme i aposta pel conte llatinoamericà i el conte nord-americà com a model. Amb *Uf, va dir ell* inicia l'obra que assumeix plenament, al marge de provatures anteriors. Dos anys més tard publica un segon volum de característiques similars, *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980). («*Els contes estan escrits entre 1975 i 1978. Ja estava 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. Allò de l'Uf, va dir ell era l'antítesi: històries mínimes i simples. Uf, va dir ell i l'Olivetti... són dos llibres germans, però a l'Olivetti... ja no hi ha tant de hippisme i al·lucinació i tripi. És una mica més sobri. Un dels contes de Deu pometes té el pomer d'Ofèlia Dracs, que va guanyar el premi de "La Sonrisa Vertical" era en principi de l'Olivetti.*»)

Al marge de la literatura socialment preocupada i compromesa, al marge de la novel·la sentimental, històrica o civil que predominava a finals dels setanta, Quim Monzó aposta per una

narrativa formalista, fresca i llegidora. En els llibres que Monzó va escriure a finals dels anys setanta, hi surt una Barcelona jove, moderna i nocturna, més detallada que en llibres posteriors, amb bars, carrers i locals i objectes concrets, del Magic als Enfants Terribles o del Baviera a la Chapa o el Gimlet, del carrer Balmes a la Rambla, del Martini als Ducados: *atrezzo* i escenaris d'aventures, jocs i seduccions. La banda sonora ens remet als *blues* al Màgic, la «*canción del verano*», *Rosana* dels Diablos, Frank Zappa, Rolling Stones, Maria del Mar Bonet, Chico Buarque de Holanda, Nino Rota, Vinicius de Moraes. S'hi esmenta la revista *Fotogramas*, i la programació nocturna de Radio Joventut. Hi surt una discoteca de Lloret. S'hi reflecteix de forma indirecta però amb traces evidents la Barcelona de finals dels setanta, el lloc de l'aventura vital, la Barcelona de les Jornades Llibertàries, del Grec i el Saló Diana, dels concerts de rock al Palau d'Esports organitzats per Gay and Co. A «La noia del Mehari» hi llegim: «*Vam menjar entrepans per la Rambla, abans d'arrecerar-nos en bars incòmodes, de noms exòtics, on bevíem líquids dits polinèsics entre plantes d'una mediterrània casolana. Vam acabar abraçant-nos en una boïte freda i sorollosa, plena de fum. Vam prendre cafès a la part puta de la Rambla, vam escoltar música a la Chapa, i ens vam riure de la gent, esnobs de mentalitat encongida, dèiem.*» («La noia del Mehari», *Uf, va dir ell*, 1978, 78)

La capacitat de capturar les tendències i l'ambient que tot just apunta la característica de Monzó, fa que ja a *Uf, va dir ell* o a *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, apunti l'evolució des del vitalisme al pessimisme. Hi trobem minimalisme, interiorisme, humor àcid, desorientació, miratges. No hi ha el gran relat que tot ho explica i embolcalla, si de cas petites epifanies de butxaca, la transgressió tova i sobreactuada: la gestualitat ritual... La marca retòrica que resta a la retina verbal després de llegir aquests contes inicials es podria trobar a la imatge «*Prats de menta i muntanyes de crocant*». Hi trobem el Monzó més festiu i enjogassat amb les paraules. Hi domina l'embriaguesa, la màgia

de la seducció, el somni. Els protagonistes poden ser joves atracadors per diversió, amants que es transformen en lloro dins dels pits tropicals de la noia del Mehari, músics amb sobresou de traficant, estiuellant a Lloret... Biografies accidentades, plenes d'episodis estranys, oficis i amors impossibles. En un dels relats emergeix la irònica paradoxa del naufrag en una illa deserta que vol tornar a la civilització i topa amb una colla de hippies que vol fer una comuna illenca...

Al costat de la ciutat de Barcelona, implícitament o explícitament present en bona part de les ficcions i reflexions periodístiques de Quim Monzó, no podem oblidar el paper que hi juga la ciutat de Nova York, no tan sols en la novel·la *Benzina* (1983), sinó també en les diferents sèries d'articles que li ha dedicat, alguns dels quals es recullen a *Catorze ciutats comptant-hi Brooklyn* (2004). Quan a principi dels anys vuitanta París era encara el far artístic i intel·lectual per als creadors catalans, Monzó se'n va a Nova York («*Tinc una forma de ser reactiva. No suporto el ramat. Durant molts anys, durant totes les dècades de regnat de la progressia, hi va haver un odi irracional contra tot allò que fos nord-americà. És una estupidesa bastant habitual per part de molta gent que, en principi, semblaria normal i documentada. Tots els clixés que circulen sobre si els americans són molt primaris, innocents, que no tenen història... Pots estar més o menys d'acord amb el govern d'un determinat país, però creure que tota la gent d'aquest determinat país és imbècil és una mostra descarada de xenofòbia. Ningú no gosaria dir-ho dels habitants de cap altre país del món, però dels americans sí. Amb els americans hi ha barra lliure i pots desbarrar tant com vulguis. Vaig anar a Nova York l'any 1982 amb una beca per estudiar la literatura nord-americana contemporània. Vaig triar d'estudiar aquella literatura perquè, en aquella època, resulta que els americans eren tan dolents i tan perversos –en aquella època aquí tothom era encara trotskista o maoista–, que s'afirmava amb total impunitat que no podien tenir una bona literatura. Alguna cosa es traduïa, però sense la passió*

amb què la gent llegia, per exemple, la literatura sud-americana. Aquests eren els bons: els pobres països explotats del tercer món. Els nord-americans, en canvi, era impossible que tinguessin una gran literatura, si eren tan males persones. Però només calia llegir-la sense prejudicis per veure que, evidentment, n'hi havia de ben bona. És un tipus de comentari que encara ara trobes no sols en la barra de bar –o en el sofà del chill out– sinó també en els weblogs i en les columnes d'opinió. Qualsevol cosa que fan els nord-americans és objecte de gran cagarel·la, i en canvi, al cap de ben pocs anys aquí s'està fent el mateix. Ja ningú no recorda que els mateixos que adopten una actitud determinada pocs anys abans se'n burllaven d'aquesta actitud i deien que aquí mai no passaria una cosa així. Mira el que ha passat amb el tabac. Recorda quan aquí s'ho miraven i deien: aquest americans com són..., hi ha restaurants on no deixen fumar!»)

Després d'un temps a Nova York, Monzó va publicar *Benzina*, una novel·la sobre la buidor i el nonsense d'un art fet de pensaments brillants basats en mentides que un mateix acaba creient. Els mecanismes de la impostura, la falsedat i la suplantació giren en un joc fet a base de simetries i que s'articula a partir de la figura del doble: hi ha dues parts a la novel·la, dos pintors, dues amants, dos caps d'any, dues exposicions, dos somnis, dos seguiments, dos estils. *Benzina* parteix de la idea d'un personatge que en devora un altre. Monzó traça els destins creuats i simètrics de dos pintors clònics que no pinten: els rituals absurds, les circumval·lacions al voltant del no-res i els impulsos del desig en una ciutat ambientada en Nova York reduïda a trets mínims, al voltant de la dona galerista, dels amics i amigues i amants (l'Helena, la Hildegarda, l'Hug, l'Hilari...) i dels bars nocturns de Hopper i les piscines de Hockney. («Nova York és l'equivalent del que devia ser París a principis del segle xx. A Nova York, als anys vuitanta hi havia un munt d'artistes de mig planeta i una efervescència de galeries d'art que em va semblar ideal per fer-ne l'escenari de la novel·la.»)

Benzina és temàticament un testimoni de l'interès de Monzó per les arts plàstiques, món en el que es va formar i que va marcar indirectament la seva obra en les etapes inicials («No el segueixo amb tanta devoció com abans. Vaig a exposicions, però no amb la constància de fa dècades. Vaig estudiar a l'Escola Massana. I hi ha un detall de l'art modern que m'interessa especialment. Des de l'impressionisme, quan la realitat comença a ser desfigurada –o servida no amb la fidelitat d'abans–, com més s'avança, com més l'art s'allunya de ser una mera reproducció realista, més necessitat té el pintor de justificar què està fent. Em diverteix molt, aquesta necessitat de justificar-ho. Si no ho fessin, molta gent es quedaria tan sols amb allò que dèiem abans de la façana o el primer nivell. I arribem al cas de molts pintors que han hagut d'escriure llibres per defensar per què pinten com pinten, i per què els seus quadres són tan bons. És una aberració: ja ho decidirà el públic si són tan bons...! Hi ha un llibre molt bo de Tom Wolfe –de l'època que encara no feia novel·les– que es diu La paraula pintada, *The painted word*. Hi parla d'un futur en què, en els museus, el que hi haurà penjat seran els textos teòrics, dels crítics. I, en petit, al costat, la reproducció del quadre en qüestió: per saber a què es referia el gran creador, aquell que va ser capaç d'explicar quin sentit tenia tot allò. Quan el llibre es va publicar el van considerar reaccionari. ¿On s'és vist criticar els dogmes de l'art progressista? Però ara hem vist que tot és un negoci més o menys intel·ligent. L'art i les salsitxes, l'ecologia i el consum cultural. ¿Hi ha tanta diferència entre l'Starbucks i el Guggenheim? Tots dos van obrint franquícies, perquè els cosmopolites tinguin a l'abast guetos nets on prendre cafès –en el primer cas– i on fer veure que l'art els interessa tant –en el segon.»)

En les dues dècades següents, sobretot després de la novel·la *Benzina* –amb el tractament fred i estilitzat dels referents de Nova York que s'hi presenta–, la narrativa de Monzó es replega cap a l'abstracció del traç, hi apareix una ciutat implícita, inconcreta, com una emergència latent al servei d'una ficció com més va

més essencialitzada: hi surt la ciutat genèrica i abstracta dels joves que comencen a deixar de ser-ho, contemporània, moderna, definida amb trets essencials d'universalitat. Aquesta depuració dels referents es produeix en paral·lel al treball amb la depuració de la llengua, l'estil i la matèria imaginativa. Justament, en ficció aquest paradigma de tractament menys anecdòtic i més reflexiu de la ciutat s'obre per a Barcelona amb *L'illa de Maians* (1985), un llibre sobre Barcelona on Barcelona aparentment no hi és. En plena ofensiva ideològica d'identificació de la catalanitat i la seva cultura amb valors caducats, rurals, vuitcentistes, Quim Monzó assaja una via d'universalitat antiprovinciana que no renega dels referents immediats, sinó que els reelabora amb refraccions postmodernes. Quan va començar a escriure *L'illa de Maians*, Monzó pensava titular-lo, a manera de reivindicació, *Barcelona*, en el contrapès de la retòrica del Titànic: Barcelona és una nau que s'enfonsa per culpa del provincianisme nacionalista. Diu al respecte el propi Monzó: «Vaig començar a detectar que s'estava produint un canvi i vaig pensar que el llibre quedaria atrapat en aquesta ona. Llavors vaig trobar per atzar un nom que corresponia a una part de Barcelona inexistent —una illa enfront del barri de la Ribera que va desaparèixer en guanyar terreny al mar per a construir la Barceloneta. De manera que el llibre tracta de Barcelona sense parlar d'ella, amb noms de llocs inexistent, carrers desapareguts, d'una botiga...»

A partir de *L'illa de Maians*, Monzó va intentar escapar de l'anècdota per projectar la ficció a un territori tallant i glacial. Hi trobem una arquitectura del relat més sofisticada, amb arguments més travats, jocs de veus i punts de vista que es projecten sobre la ficció, amb finals subtils i un joc ben jugat amb allò que sabem els lectors i no saben els personatges. Sense perdre concreció imaginativa, el pretext mínim ha de revelar abismes i malsons immediats. Aquest despullament es va accentuar en els següents reculls de contes: la geometria variable de les relacions de parella i els cercles obsessius i els carrerons sense sortida que

atrapaven els personatges traçaven paisatges mentals estilitzats. («*El salt jo el veig entre l'Olivetti... i L'illa de Maians. Entremig havia traduït novel·les, havia escrit Benzina, havia començat a col·laborar a Catalunya Ràdio amb El Lloro, el mico i el senyor de Puerto Rico i a fer col·laboracions freqüents als diaris. Els contes de L'illa de Maians estan més construïts, sense tanta faramalla ni coloraina.*»)

A *L'illa de Maians* trobem encara històries urbanes, sense anècdota dominant, hi prima la simetria compositiva, el traç estilitzat, el joc de colors i textures: hi apareix potser el Monzó més formalista. En el conte intitulat «Barcelona» trobem una parella que no comunica: un diàleg de sords. També el títol del conte «La casa de l'estilogràfica» (amb un referent concretíssim d'una botiga de Barcelona) el relat ens duu a un context finalment descontextualitzat, una casa unifamiliar. A «Literatura rural», hi veiem la fractura comunicativa entre un nen de Barcelona i una colla de nens que parlen un català ferreny, terral i nostrat, de poble. Referencialment entrem ja en una Barcelona implícita de bars de disseny i places dures, postpunk, posthippy, de joves aparellats, amb trenta i tants anys.

Amb la sèrie de reculls de columnes d'opinió que arrenca amb *El dia del senyor* (1984), Quim Monzó inicia una via paral·lela de reflexió literària sobre Barcelona, aquí a través dels recursos de la crònica i el reportatge i amb els recursos retòrics de l'argumentació: la paròdia i la ironia, la reducció a l'absurd. Hi surt l'esqueixada entre el barcelonisme i la catalanitat, la ciutat devorada pel discurs oficial del *més que mai* i l'olimpisme, la ciutat estrangera de si mateixa: la catalanitat desplaçada, alienígena, ocupada pel turisme, la sociovergència del *poli bo* i *poli dolent*, la genealogia del babelisme dels Azua i Espada...

La magnitud de la tragèdia (1989), tercera novel·la de Quim Monzó, juga amb el clíxé del personatge amb els dies comptats. El protagonista, després d'una nit etílica i fornicatòria, es troba amb la sorpresa d'una erecció permanent. Aquesta sobtada me-

tamorfosi li permet lliurar-se al sexe sense treva fins que descobreix la dimensió tràgica de la seva peculiar transformació anatòmica: li queden tot just unes setmanes de vida. A partir d'aquí la novel·la transforma el to festiu i eròtic inicial en fosc i angoixat *thriller*. Rere el desig apareix la tragèdia. El regust amarg es converteix en l'altra cara de la moneda de l'avidesa pel plaer i el vitalisme. Quim Monzó aconsegueix convertir la imatge xocant de l'erecció pertinaç en molt més que una excusa per fer avançar la història. La novel·la ressegueix els camins de dos personatges en paral·lel: la història del portador del membre erecte i la història de la seva fillastra, una adolescent alhora llibidinosa i reprimida, amb qui manté una relació d'alta tensió. Els protagonistes apareixen en tot moment confrontats al seu devenir immediat, en una història que traça una sàtira implacable al sentimentalisme i la cursileria escrita des d'una joia salvatge, d'un pessimisme lúcid, gens masoquista.

La magnitud de la tragedia presenta una forma irònica en la dialèctica entre visibilitat i ocultació dels referents barcelonins. La novel·la comença amb una trempera infinita en un sopar de seducció, amb una eufòria i un vitalisme discordat que degenerarà en priapisme, obsessió i tragèdia. Ben aviat la novel·la ens situa en un marc de contrast generacional: per una banda hi ha l'home protagonista, pertanyent a la generació de Monzó, que apareix caracteritzat per l'excés i el desordre vital, per l'hedonisme sense pausa i el nihilisme sense redempció, per la tríada del sexe-droga-alcohol... En el costat contrari hi ha la fillastra, escalfabraguetes, calculadora, orientada a l'èxit social, *pija*, endreçada i mona... Pel que fa a l'ambientació explícita, en les primeres 50 pàgines no hi ha cap referent concret. De sobte, a la pàgina 57 (de la edició de 2005 del llibre) s'hi concreta tot un itinerari per tot de llocs de Barcelona (on el trompetista i la vedette fan l'amor): «*Ho van fer en l'única escala de veïns que van trobar oberta, després d'haver-ne rebutjat catorze de tancades. Ho van fer amagats rere els lleons de l'estàtua de Colom, i en*

una boca de metro, i entre les veles dels encants del mercat de Sant Antoni...» Després tornem a la inconcreció implícita, fins que a la pàgina 239 (d'aquesta mateixa edició del 2005) fem un altre recorregut estrany de la mà d'una porto-riquenya religiosa, que ens duu per esglésies, mesquites i sinagogues, de l'església evangèlica del Turó de la Peira a la mesquita del carrer Hospital o el centre islàmic de la Meridiana... («A La magnitud de la tragèdia no sortia cap esment de la ciutat, però llavors en mitja pàgina hi havia concentrades totes les indicacions de la ciutat que no hi havia en tota la resta de la novel·la. No té més importància: t'avorreixes de fer l'arròs amb tomàquet i llavors un dia dius: doncs ara el faré només amb un raig de llimona. Però després l'altra setmana tornes a fer-lo amb tomàquet.»)

A finals dels anys vuitanta Quim Monzó col·labora amb Jérôme Savâry en el musical *El tango de Don Joan*, escriu *La magnitud de la tragèdia*, intensifica el ritme de col·laboració a la premsa, i estabilitza la seva col·laboració radiofònica amb Sergi Pàmies, que s'interromprà a finals dels anys noranta, per fer més endavant tàndem amb Empar Moliner. A principis dels noranta col·labora en el programa *Persones humanes* de Miquimoto (Miquel Calçada). Tot i guardar-ne bon record, decideix no freqüentar el medi televisiu («Vaig fer televisió només un any, a *Persones humanes*, amb Miquel Calçada. Van ser cinquanta-dues setmanes. I prou. M'ho vaig passar bé, perquè era una idea correcta. Després, durant anys em queixava que en català no hi havia humor corrosiu de debò, però ara ja no puc dir-ho, perquè hi ha tota aquesta tropa de Toni Soler i companyia, que fan Polònia a TV3 i Minoria absoluta a Rac1. Em trec el barret. En un terreny tan aparentment suat com la paròdia política i social fan programes esplèndids. Minoria absoluta és addictiu. Són molt bons. Però per treballar amb més gent, en equip, has de tenir un caràcter molt dur, has de ser una mica dèspota i no escoltar gaire els altres. Si no ets així, acabes cedint i participant en coses on no t'hi reconeixes.»)

Després de vuit anys, l'any 1993 Monzó publica el seu quart llibre de contes: *El perquè de tot plegat*, el llibre amb més reedicions, potser perquè marca el cim de l'impacte mediàtic de Quim Monzó amb l'aparició a *Persones humanes* («és un llibre més obsessiu. És molt de rotllo sexual i de rotllo home-dona i és el més unitari de tots els llibres, però no era gens buscat: va sortir així».)

Tal com havia fet Andreas Capellanus segles enrere a *De amore*, Quim Monzó es va dedicar a fixar en bona part dels seus contes alguns dels episodis de l'imaginari amorós contemporani, però no en clau de codi idealitzant sinó d'indagació. A Quim Monzó li passa el mateix que a més d'un dels seus personatges, el «meravella que (tot i les evidències en contra) perserveri al llarg dels segles aquest funest costum humà d'aparellar-se i de conviure». Unes quantes desenes dels seus contes són dedicades monogràficament a desgranar conte a conte tota la gamma de la casuística amorosa. El mostrarí és ampli i variat, el balanç més aviat magre: patiment, quimera i desorientació. Els contes tipifiquen tota mena d'actituds i discursos. Veiem com s'hi succeeixen els amors lúbrics i els enamorats, els amants ingenus i els experimentats, les parelles estables i les inestables. Hi trobem promiscuïtat i monogàmia, gelosia i indiferència, matrimonis clàssics i no tan clàssics. Totes les posicions des de tots els angles possibles (del malson a la postal diàfana, de la paròdia a l'exabrupte) i sempre amb resultats semblants.

No es tracta, com podria semblar a primera vista, de cap retaule amb pretensions sociològiques i/o generacionals. Així ho confirma el fet que, en tota l'obra de Monzó, no hi aparegui cap preservatiu i que l'única malaltia de transmissió sexual que s'hi contrau siguin unes purgacions. A Quim Monzó, tampoc no sembla que li interessi gaire saber de què parlem quan parlem de l'amor. Es decanta més aviat per l'exploració de tot allò que parla per nosaltres quan parlem (o fem) l'amor: sembla més interessat a detectar quins són els discursos, els tòpics, els miratges, els estereotips que circulen i ens intoxiquen.

En els seus contes connecta amb emocions primàries (el desig, la gelosia, la por, la frustració) i les projecta en alguns dels racons menys visitats per la ficció contemporània dels escenaris canvians de l'aparellament. La penetració amb què desmunta aquestes tramoies és impressionant. L'escriptura de Quim Monzó és alhora compulsiva i analítica, construïda i impactant. El resultat d'aquesta vivisecció d'imatges i emocions és una catarsi que no adorm.

Al marge d'aquest recorregut pels ravals del nou i del vell desordre amorós, en els seus últims llibres trobem una sèrie de relats i rondalles capgirades, reescrites amb una habilitat magistral, que continuen parlant del desig i de l'amor. Canvia aquí la primera matèria, però no el processament a què la sotmet. Opera amb la Ventafocs, amb la Bella Dorment del bosc o bé amb el gat i el ratolí –rivals eterns dels dibuixos animats–, de manera semblant a com feia Robert Coover, en *Una nit al cinema*, amb els protagonistes de *Casablanca* i el seu sentimentalisme tronat.

En el recull *El perquè de tot plegat* (1993) no hi apareix cap referent explícit sobre Barcelona. L'abstracció, la depuració dels referents i l'essencialització argumental al servei de la indagació sobre les relacions de parella condueix a contes reduïts a la mínima essència argumental, sense *atrezzo* de decoració ambiental. Aquesta essencialització del relat es manté a *Guadalajara* (1996), amb la geometrització implícita dels relats, convertits en cercles i eixos de simetria. Tanmateix, en aquest recull apunta –encara secretament– un tret que a partir de llavors no parerà de guanyar força: la reparació dels referents explícits de la ciutat com testimonis muts del pas del temps: com camins d'accés als escenaris de la infantesa. En el conte «La força centrípeta», el protagonista, que no pot sortir de casa atrapat en un bucle reiterat, trenca finalment el cercle i escapa del laberint (que és com el d'un videojoc) incorporat a un seguici fúnebre. El recorregut permet finalment sortir de l'itinerari abstracte i geomètric amb l'emergència del lloc precís i concret: apareix tot d'una en

una plaça del barri del Taulat, al Poble Nou, davant de la vella taverna Els Pescadors (que no s'esmenta en el text), convertit en punt d'enllaç de la memòria.

Quim Monzó es concentra en la redacció d'aquests contes sobre laberints, repeticions obsessives i gent atrapada a partir de 1994, especialment just després de la seva participació d'un any al programa televisiu *Persones humanes*. Amb *Guadalajara* Quim Monzó aconsegueix potser el llibre més rodó, encara que probablement no el més unitari ni impactant dels que fins ara ha escrit, ni el que inclou els millors contes («Potser és lleig dir-ho però estic molt content de Guadalajara. Crec que és un llibre bo, i que consti que no sóc gens amant de llançar-me floretes i dir que sóc collonut, més aviat al contrari.»)

4. *La poètica del prosista*

Monzó aposta per una concepció rigorosa del relat, on el formalisme que opera per sostracció no condueix al joc gratuït. Els contes, els articles i les novel·les de Monzó són màquines de segregar interès i lucidesa alimentades per un vitalisme inicial que es converteix ben aviat en angoixa i incertesa. Ens permeten assistir al combat singular entre la centrifugació constant d'una imaginació desbordant i la concentració de tots els esforços en una única direcció que condueix al punt final: quan el conte es clava just al centre de la diana i es transforma en sensació indefinible i en persistència a la memòria de formes simètriques i reveladores. L'evolució en l'art narratiu de Monzó durant aquests últims vint anys es xifra en la capacitat de dotar progressivament el regust indefinible que queda després de llegir el conte de sentit i de força d'interpel·lació dels grans enigmes i abismes vitals per on tots ens estimbem dia sí dia no. Monzó no és tant un constructor d'arguments ni un pintor d'ambients. És més aviat el forjador de personatges que es converteixen en incògnites projectades contra el teorema implacable d'un relat que els atrapa («*Escric més a partir dels personatges que dels arguments, o de les situacions.*»)

Quim Monzó concep que la literatura és una forma irreductible de dir i de saber coses que només es poden formular a

través de la literatura. (*«L'ambigüitat de la literatura –que és només paraula– no la supera RES.»*). La primacia i la superioritat cognitiva que atorga a l'escriptura literària com a instrument d'exploració i de coneixement expliquen per si sols el fet que Monzó refusi teoritzar i etiquetar la seva activitat creadora. Això no vol dir en cap cas que es tracti d'una literatura purament intuïtiva i sense reflexió: la feina queda a casa i queda integrada en el propi procés creador: (*«Si teoritzés no podria escriure ficció. Si en sabés els mecanismes, em destremparia. No vull teoritzar. No en tinc ni la base ni les ganes. Si anés a un psicòleg i acabés sabent massa coses de mi mateix, això seria fatal. Intento saber de mi mateix el mínim necessari per anar vivint sense infarts –almenys de moment. No tinc cap ànsia per explicar-me a mi mateix, per entendre els meus mecanismes mentals. Si ho fes, ¿aleshores de què parlaria en els contes, en els articles, en les novel·les? Escric per explicar-me a mi mateix sense parar-hi gaire atenció.»*)

Malgrat la resistència a objectivar i teoritzar els problemes vitals i literaris que mira d'explorar per mitjans fictivals, Quim Monzó apunta la recurrència d'obsessions i constants reelaborades al llarg de la seva obra. (*«Procuro no interrogar-me massa sobre el que estic fent, perquè si algun dia arribo a descobrir-ho ja no hauré d'escriure res, ja no em faria gràcia. Però jo crec que hi ha uns fils –el doble, el desig insatisfet, l'escepticisme...– que es van perdent i en van creant un altres de nous. A Uf, va dir ell i a Olivetti... hi surt molt el tema del doble: bessons, dobles personalitats, gent que es desdobla. També hi ha la cosa aquesta del desig insatisfet, de voler menjar-se el món. Això dura fins bastant endavant, fins La magnitud de la tragèdia i potser a El perquè de tot plegat és quan hi ha un trencament. Aplegats i unificats els contes, em sembla que es poden veure unes obsessions constants. Sempre estàs escrivint sobre el mateix, però amb el pas del temps algunes obsessions les vas solucionant i tancant, i n'agafes de noves.»*)

Quim Monzó proposa en els seus escrits un model lector despert, autònom i disposat a gaudir amb el que se li proposa, disposat alhora a posar-hi la seva part. Ni el vol castigar a base d'experiments dolorosos i complicats, ni el vol alligonar, ni el vol fer sentir savi a base de farcir el pollastre de culturalisme, ni el vol endormiscar amb tèbies emanacions emocionals o trucs de màgia argumental. (*«Hi ha un tipus de lector –o de receptor– que és capaç de captar allò que és evident i prou: el primer nivell. Això passa en literatura, en periodisme, en cinema, en televisió... Si aquest primer nivell és molt simple, decideix que tot plegat és simple. Però és incapaç de veure-hi més enllà: no hi sap veure els nivells dos, tres, quatre... Però això és problema seu, no pas del llibre, de l'article, de la pel·lícula... És el típic lector de best-seller: necessita que aquest primer nivell –obvi, evident– estigui carregat de pretensions, d'una certa fabulació històrica, d'alta cultura prêt-à-porter. Aquesta mena de lector o de ressenyador, que es queda en el primer nivell i prou, quan hi troba tot aquest embolcall –aquest sí que realment banal– s'escorre de gust i considera que està davant d'una mostra d'alta literatura. Podem parlar d'un tipus de best-seller potser una mica més pretencios i més hàbil. És la mena de llibre que sembla que permet saber moltes coses sobre, per exemple, el cristianisme al segle catorze. Tot això ho dóna molt mastegat, perquè el lector ja ho trobi a la façana i no hagi de dedicar-hi la neurona que li rebota dins del crani. Va haver-hi un moment –als anys seixanta i setanta– que l'obligació era fer literatura que parlés de la lluita de classes, de la qüestió nacional, de la lluita de la dona... Si una novel·la complia tots aquests requisits progressistes, se la considerava una gran novel·la. Encara que, de fet, fos una absoluta mediocritat. Ara tot això ja no hi és –els mandarins ja no són marxistes, sinó conservadors o mitòmans–, però han aparegut uns altres requisits. Es tracta sempre de fer novel·les de recepta.»*)

En les valoracions de l'obra de Quim Monzó que es publiquen pel món (i que es poden llegir a www.monzo.info) hi reapareix

sovint la vinculació amb l'obra de Kafka (que de la mateixa manera que Quim Monzó a *Davant del rei de Suècia* escrivia discursos d'homínids davant d'audiències il·lustres). La reacció local a aquesta comparació es mou en un ventall de possibilitats que va de l'escepticisme enriolat a l'atribució automàtica d'aquesta referència a l'ús col·loquial del terme *kafkià* (*angoixant*), que té molt poc a veure amb l'obra literària de Kafka, i que en realitat té a veure justament amb la capacitat de xifrar sentits rellevants amb una nitidesa immediata. Així ho destaca Ricardo Piglia en les seves deu tesis sobre el conte, basades en la premissa que en qualsevol conte sempre hi ha dos relats: «*Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo "kafkiano". La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato, decía Rimbaud.*»

Segons Ricardo Piglia l'art del conte rau en saber com explicar un relat mentre se n'està explicant un altre: és l'art de relacionar ficcions evidents i ocultes entre si: és l'art de relacionar allò que es diu amb allò que es calla. La modalitat clàssica del relat xifra una història secreta en els intersticis d'una ficció evident. A partir de Joyce, de Txèkhov o de Hemingway i la seva teoria de l'Iceberg, veiem representada en el relat la punta emergent d'una massa de sentit que tensa des de sota una ficció que d'entrada i a simple vista sembla òbvia i prima com l'orella d'un gat.

La narrativa de Quim Monzó –com la de Kafka– pot arribar a ser ofensiva de tan evident. No intenta construir artefactes subtils o sofisticadíssims. Funciona més a través de la metonímia que de la metàfora: un tros ho diu tot, un embolcall revela l'absència de sentit d'un gest, l'aplicació literal i fins al final d'una lògica en revela l'absurd. Una dona fa *Dissabte* i comença a retallar fotografies del seu ex, comença a llançar-ne la roba fins que acaba amb unes tises arrencant-se la pell. La força del

relat és en el contrast entre la forma exasperada dels fets i l'aplom de la transmissió impassible.

La ficció no escamoteja els sentits, els fonamenta. Mostra amb traç segur i evident un dibuix rellevant. Et dóna la melodia i com a lector hi has de posar la lletra i els harmònics: les emocions, les reflexions o la densitat moral que suscitin els relats depenen sempre de la forma, l'amplària i l'empatia del ressonador. Si el lector es vol quedar només amb el traç fi del pretext literal que forja el relat, si no vol posar-hi res de la seva part, té tot el dret del món a demostrar-se que no sap –o no vol– llegir en aquesta tessitura. Hi ha qui sempre valorarà més qualsevol disquisició professoral severa i fotocopiada sobre allò llunyà, allò remot i allò exòtic; o bé qualsevol exhibicionisme estrafet, apocalíptic i edípofàustic, farcit pel bec com un ànec de símbols, citacions i rasons savis. Cadascú per allà on l'enfila.

La bellesa dels relats de Monzó és sovint geomètrica, matemàtica: tal com passa amb un bon teorema o en una bona teoria, com menys postulats i com menys variables es posin en joc, més força explicativa, més potència incisiva i més elegància formal. No s'instal·la en cap minimalisme estult i estupefacte sinó que tria i forja la ficció més feridora, més capaç d'esmolat el verb i la imaginació com un objecte tallant, pensat i repensat, capaç d'obrir camí. No es tracta d'una bellesa freda: la cristal·lització de la forma parteix de l'extrema compressió de dèries, abismes o incerteses recurrents, d'una projecció autobiogràfica com més va menys indirecta, d'una observació analítica dels ritus, dels usos i costums del comú. Edgar Allan Poe deia que l'única diferència entre un poema i un conte és que el primer busca la bellesa i el segon la veritat. En els relats de Quim Monzó la forma no escapa al sentit: l'encarna i en projecta les ombres, els matisos i les virtualitats.

Quim Monzó ens convida a entrar i quedar-nos per sempre atrapats a les petites màquines de segregat angoixa i estupefacció que són els seus contes, no amb el sàdic disseny de fer-nos patir

sinó ben al contrari: per permetre'ns d'experimentar la catarsi de viure la repetitiva tornada de la cançó del sofriment (*Guadalajara*) des de la distància justa del qui alhora escolta i llegeix. Afegit al plaer de transitar per la prosa precisa dels contes de Quim Monzó, el reconeixement en el relat de triangles, cadenes, bifurcacions, cruïlles, simetries impossibles, cintes de Moëbius, cercles i espirals sense sortida –a la manera dels artefactes visuals d'Escher–, provoca al final un plaer estètic que no s'acaba en si mateix: es barreja amb el regust indefinible de les sensacions i de la posició mental on l'escriptura ens col·loca. Després de cada conte ens trobem a la sortida d'un breu laberint semblant als que transita sense parar l'home contemporani.

Els relats de Monzó proposen la contemplació minuciosa i detallada d'un cas evident i concret on es mostra una fissura, un miratge o una paradoxa. No importa el que amaga sinó com s'ho mira. El joc no s'estableix així entre el que es diu i el que es calla sinó en la relació que hi ha entre l'enunciació i el que es diu: la mirada i la distància desdramatitzen, posen en evidència amb tota cruesa, racionalitzen sense *pathos*, amb una catarsi solar, inversa, que no mou al plor, ni a l'autocompassió sinó, si de cas, al reconeixement, a la pietat.

L'opció estètica pel gènere del conte construït, diàfan i travat que va fer a final dels setanta Quim Monzó, deixant enrere anteriors provatures experimentals, ben aviat esdevé també una opció ètica i epistemològica: l'escriptura aposta per una certa racionalitat, per mostrar i desemascarar, amb les eines de la ficció i de la dicció, els mecanismes que fan que el llenguatge, el ritus social, l'automatisme, el ramat, la creença, el mite o el clixé parlin i actuïn a través de nosaltres.

L'escriptura literària de Quim Monzó somia desperta. Treu espurnes del joc entre la força expansiva de la improvisació i la focalització que centrifuga el relat construït cap al punt final, convertit en la diana on es clava el relat: just allà on comença el ressò que la nostra competència lectora sigui capaç de trans-

ferir-li. Quim Monzó s'estalvia i ens estalvia aquell gest tan summament *literari* d'enterbolir les aigües i d'afegir ombres a la foscor, i de furgar ferides just pel gust de fer sang. És cru, brutal i alhora d'una humanitat pregona, que ve justament de l'absència d'autoengany: no és apte per a pells fines ni tampoc per a cuirasses mentals.

En diferents entrevistes Monzó ha descrit el mecanisme d'escriptura de les seves obres narratives com un procés que comença amb la improvisació impremeditada sobre el full en blanc, que condueix en un percentatge molt alt de casos directament a la paperera i, en els casos comptats que superen la primera lectura, a una reiterada, obsessiva i radical reescriptura dels esborranys. L'escriptura de Quim Monzó es mou empesa per la tensió entre l'expansió narrativa i la cristal·lització formal dels materials. El que sembla d'entrada casual, substantiu i fluid, tot d'una pren una forma geomètrica. El procés de formalització dels materials és especialment present en els contes i en menor mesura en les novel·les, on s'imposa la tendència expansiva. També en els articles emergeix una mesurada formalització literària dels materials. Assistim en els seus contes al combat singular entre la centrifugació constant d'una imaginació desbordant i la concentració disciplinada i centrípeta de tots els esforços en una única direcció que condueix al punt final: quan el conte es clava just al centre de la diana i es transforma en sensació indefinible i en persistència a la memòria de formes simètriques i reveladores.

També són freqüents en l'obra de Monzó els contes que ja no parlen d'amor sinó del llenguatge i l'escriptura, de l'escriptor i del lector, i que enllacen sense estridències amb els anteriors i els donen sentit: també aquí s'imposa la insatisfacció i el miratge. Cada paraula, cada línia, cada conte dels seus reculls semblen treballar en la mateixa direcció. La força de les ficcions, la tensió transparent del llenguatge, la precisió disciplinada de la imaginació i l'absència d'efectismes i trucs gratuïts fan

d'aquests contes autèntiques obres mestres del gènere. ¿Què més se li pot demanar? Després de llegir els seus relats i les seves novel·les, després d'haver quedat atrapat en tota mena de màquines de segregar interès i lucidesa, alimentades per un vitalisme optimista inicial que es converteix en angoixa i incertesa, una única cosa queda ben clara: a diferència de tant escriptor que amb el pas dels anys es va convertint en una pàl·lida caricatura de si mateix, Quim Monzó encara ha d'escriure el seu millor llibre: l'instrument de què se serveix cada dia és més esmolat i penetrant.

5. Reescriptures

L'any 1999 Quim Monzó va concretar el projecte de revisar els primers llibres de contes i aplegar el conjunt en un sol volum. Va anunciar una versió *unplugged d'Uf, va dir ell, ...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury i L'illa de Maians*. Quatre o cinc anys enrere havia escanejat els primers llibres, els havia ficat en el seu ordinador i s'hi va posar. El resultat va ser *Vuitanta-sis contes*, el recull que aplega gairebé tots els contes –cinc reculls– que Monzó va publicar des de 1978 fins a 1996. («*La solució clàssica en els narradors nord-americans és de posar The Storys, els relats o els contes. Aquí s'ha fet servir la fórmula Tots els contes. Però aquesta fórmula queda molt tancada. I aquest llibre està aplegant cinc reculls. Però qui sap si d'aquí vint anys, si no m'he mort, sortirà un altre llibre amb els contes i aquest anterior quedaria com fals. Hi ha una fórmula que he vist en algun narrador italià que és donar el nombre de contes aplegats. Això està bé perquè és un títol obert. D'aquí quinze anys potser es dirà 118 o 124 contes.*»)

Només cinc contes dels dos primers volums van quedar fora del recull. («*En els primers llibres el retoc és més intens que en els últims. Però he hagut d'anar molt amb compte, perquè en els primers, si hi entrava molt a sac podia trencar el conte. He hagut de treballar com un restaurador d'esglésies romàniques. Entre*

Uf, va dir ell i Guadalajara hi ha una diferència abismal d'estil. Al principi quedava fascinat amb l'espurneig de col·locar un adjectiu que no fos l'obvi al costat del substantiu, i això era com una borrarxera. Després he anat veient que molts escriptors, quan són joves, tenen aquesta mateixa borrarxera. Amb el pas dels anys, en general, et vas aplacant perquè vas veient que no és necessari anar a buscar l'adjectiu espetegant i que les coses més sòlides tenen més força. A més, a l'Uf, va dir ell hi havia moments d'una llengua pèssima, que ara no passaria ni el nivell C.»)

Al mateix temps que canviava l'escriptura de Quim Monzó, el país havia anat canviant, i de forma accelerada. Els models de referència del català escrit de la dècada dels anys setanta s'han transformat radicalment. No és estrany, per exemple, que als anys noranta tot sovint les editorials es plantegin l'encàrrec de noves traduccions de llibres que durant els anys seixanta o setanta ja havien estat traduïts –i fins i tot per escriptors d'un prestigi tan sòlid com Xavier Benguerel, Jordi Sarsanedas o Josep Palau i Fabre. Moltes de les traduccions de llavors avui no sonen creïbles. («La llengua literària està molt millor ara que no fa trenta anys. Es diu molt que ha perdut poesia i no sé què, però és molt millor que el fals idioma que fèiem servir fa 25 anys, que era una impostura entre carneriana i no se sap què i que tothom feia servir de mala manera. Prefereixo la netedat d'ara, que et dona més camp a córrer.»)

Quim Monzó situa com un factor decisiu en l'evolució del seu model de llengua literària la seva col·laboració assídua en els mitjans de comunicació, i en especial a la ràdio: («Quan vaig començar a treballar a Catalunya Ràdio l'any 1983 parlava amb Ricard Fité, que em feia unes indicacions, i a mi aquelles indicacions de Fité em feien trasbalsar. Si quan estic treballant per a la ràdio estic fent servir un model de llengua ics, ¿per què quan escric un llibre he de canviar el xip? També en parlàvem amb Ferran Toutain, que corria també per Catalunya Ràdio. Tot plegat

em va fer pensar molt què estava fent i quina llengua estava fent servir. Molts escriptors d'aquella època es van reinterrogar sobre quin estàndard estaven fent servir.»)

Sobre la qüestió de l'ús social i la pervivència de la llengua, Quim Monzó ha mantingut des dels anys noranta una posició del tot escèptica («*N'estic tip. He fet dotzenes d'articles sobre el tema. En Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes hi ha un munt d'articles dedicats a la qüestió del català... I acabo semblant un apòstol.... Que els donguin pel cul, si s'acaba, s'acaba i ja està.»)*

Vuitanta-sis contes no va ser solament un pretext per posar al dia l'escriptura dels primers reculls de contes de Quim Monzó. Les més de sis-centes pàgines del volum permeten adonar-se del gruix qualitatiu i quantitatiu de l'aportació narrativa de Quim Monzó en l'àmbit del conte. («*Hi ha una mica la voluntat de fer balanç. Mirar-t'ho tot conjuntament. Igual que tu vas fent articles en premsa i no tens tanta idea de si hi ha una coherència o un fil com quan en fas una tria i els publiques en un volum. Aleshores sí que veus que hi ha uns fils dels quals no n'eres conscient, perquè vas treballant dia a dia.»)*

L'aparició de *Vuitanta-sis contes* va reactivar el tòpic que diu que Quim Monzó és millor contista que novel·lista, o que les seves novel·les són contes allargassats... («*No em considero més contista que novel·lista o que articulista. Faig una cosa o una altra segons les ganes que en tinc, segons el temps, o la situació personal. Ara fa una estona estava llegint Augusto Monterroso, un llibre on defineix quines són les constant de la literatura del segle que comença. I el que està definint és gairebé el conte. El conte és un format molt propi d'aquesta època, però jo no diria que la novel·la no ho sigui, també. Ja pot passar el que sigui, que si una novel·la t'ha agafat, te l'acabes. Però costa molt –cada vegada més–, suportar grans rotllos. La palla que normalment hi ha a les novel·les, com més passa més costa de suportar-la i acabes dient: "Va, ¿on és el bistec?" »)*

A *Vuitanta-sis contes* Monzó reescriu els primers llibres sense allunyar-se dels materials originals: simplifica arranjaments, elimina la secció de vent i els cors i apuja per contra el volum de la veu solista. Els canvis afecten els detalls, que en literatura ho són gairebé tot. La ficció surt potenciada amb la reducció del pes de la dicció, més transparent, menys juganera. Comparar aquestes noves versions amb els contes originals ens permet assistir en directe a un curs apassionant de redacció. Els canvis introduïts refusen tota l'afectació que hi pogués haver. L'escriptura s'apropa a l'ús. Cauen paraules com: «isolar-se», «darrer», «de vell antuvi», «mots», «esdevenen», «jorn», «dialèctica», «ontologia». S'abandona el perfect simple i el «per a»... Es redueixen les expressions en anglès: *Once upon a time* es converteix en «Vet aquí que...» i els *weekends* en «caps de setmana». S'opta per combinacions de pronoms febles no normatives, però usuals. S'eviten les invencions de laboratori: «Hi començà» es converteix en «S'hi va posar». Quim Monzó aposta per la precisió. S'eviten les expressions buides i els comentaris gratuïts. Es potencia la concreció imaginativa de la ficció. Es redueix la presència de la llengua de la tribu a favor de la llengua de la polis: es redueix l'argot. En els primers llibres es reflectia la parla grupal dels joves de finals dels setanta. Ara una noia «privada» es converteix en «beguda», i «gavatxa» en «francesa». Es prima l'economia verbal. Es retallen les amplificacions, les acumulacions d'adverbis i adjectius. Una sensació «entre curiosa i estranya» es converteix en una sensació «desconcertant». També hi ha canvis en l'arrodoniment de principis i finals de relats. S'evita l'obvietat. En el conte «Sobre la volubilitat de l'esperit humà», la caiguda de la primera frase i d'un adjectiu de l'última, millora el resultat. També «To Choose» millora amb els canvis a l'última frase. D'altra banda, es produeix una regularització de la sintaxi i de la puntuació, amb correcció de problemes gramaticals o de modismes castellans: «ni tant així» es converteix en «gens ni mica». També perden presència les marques comercials, les referències d'època

i les complicitats connotades. «Talgo» es converteix en «tren», «ibeema» en «computadora», «Levi's» en «texans». «Els temps van canviant (que va dir no sé qui)» ara es converteix en «els temps canvien», ja sense cap al·lusió a Bob Dylan.

La simple comparació dels inicis del relat «Història d'amor», del 1978, reescrit al 1999, dóna una mesura del canvi operat. Llegim en la versió inicial d'*Uf, va dir ell*:

«A hores d'ara se me'n fot, m'importa ben poc; millor encara: no m'importa gens tot el que ha succeït. Aigua passada no mou molins, que diuen no sé on. L'únic que vull és veure, altre cop, els cels de color piperment i els estels que espurnegen dins del cove dels seus ulls. Però aquest cop, si em fos permès, voldria inundar-la de blancor. Perquè tot plegat comença a atipar-me una mica, cosa que esdevé sorprenent si tenim en compte que sóc un home summament pacient...»

Gairebé vint anys més tard la cosa queda així:

«A aquestes altures donaria per bo tot el que ha passat fins ara a canvi de veure, un altre cop, el cel de color piperment i els estels que espurnegen dins del cove dels seus ulls. Però aquest cop, si se'm permetés, voldria acabar d'una vegada. Començo a estar-ne tip, cosa sorprenent si es té en compte que sóc un home carregat de paciència.»

És força indicatiu del complet allunyament de la dinàmica creativa d'institucions acadèmiques i culturals com ara la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans o la Reial Acadèmia de Bones Lletres el fet que puguin tranquil·lament prescindir de creadors amb tanta consciència i rigor en un ús literari de la llengua que sigui alhora genuí i creïble com ara Quim Monzó, a diferència del que passa a altres bandes, com ara al País Basc, on Bernardo Atxaga forma part de l'Acadèmia de la Llengua

Vasca, l'Euskaltzaindia. («Al País Basc o a Espanya és així com dius. Aquí, aquestes institucions em semblen tan allunyades del carrer que jo mateix no tinc clar què són ni com funcionen. Fa més d'una dècada van treure la primera edició del diccionari. Al-leluia. Ara n'acaben de treure la segona. Tant de gust. Una vegada vaig anar a l'Institut d'Estudis Catalans amb Empar Moliner, per fer-hi un programa de ràdio. No hi havia estat mai. Vam fer el tafaner pels racons i, entre diverses altres coses, vam obrir les tapadores dels quadres d'interruptors de l'Institut. Les indicacions estan totes retolades –amb Dymo, crec recordar– en castellà. Ni tan sols dins la bombolla és possible el somni.»)

També les novel·les dels anys vuitanta *Benzina* (1983) i *La magnitud de la tragèdia* (1989) han experimentat reescriptures remarcables. Totes dues apareixen publicades en una nova versió l'any 2005. Entre els motius que impulsen l'operació de poliment de la prosa i de modificació de detalls d'estil hi ha la relectura i els dubtes que es plantegen en el transcurs del diàleg amb diferents traductors dels seus llibres. Entre les operacions de reescriptura més remarcables que experimenten aquestes novel·les hi ha el canvi des del temps verbal passat al present en el cas de *Benzina*: l'enunciació s'actualitza i es fa contemporània als fets que narra, fet que contribueix a accelerar el ritme del relat.

6. *El revers del panglossianisme*

Gairebé cinc anys després de la publicació de *Guadalajara* (1996) i gairebé dos anys després de la publicació de la recopilació *Vuitanta-sis contes* (1998), Quim Monzó publica *El millor del mons* (Quaderns Crema, 2001), amb catorze contes, un d'ells tan llarg com una novel·la breu. En el millor dels mons possibles la mort i el patiment ens esperen a cada cantonada: fins i tot la felicitat condueix al tedi. Monzó pren la frase mil vegades repetida per Panglos en el *Càndid* de Voltaire: «Tot és òptim en el millor dels mons possibles», però la deixa inacabada: *El millor dels mons*. La ficció i la memòria són en aquests contes vies per escapar al derrotisme: (*«Jo havia jugat sempre amb el títol d'El millor dels móns possibles. Però és clar, és tan llarg que quedava feixuc. El títol surt de Voltaire. Al Candide o l'optimista, hi surt aquesta frase mil vegades. També el to d'aquell llibre em servia perquè era allò de tot el que t'envolta és una puta merda però això és el que hi ha. Val més posar-s'hi bé i disfrutar-ho tant com puguem. També té a veure que Voltaire era un senyor baixet, i això li serveix al poeta que somia amb el Nobel a conformar-se amb el seu destí, i que a més ell ha escrit un llibre de proses poètiques d'inspiració volteriana.»*)

El millor dels mons completa un cicle. En els dos llibres anteriors, tendia a l'especialització; en aquest, treballa amb tota

una gamma de ritmes i formats: amb la intensitat dels breus i la complexitat dels llargs. No ens trobem però davant de cap calaix de sastre. Si de cas davant d'un catàleg: l'art de la ficció depurat com mai i prenent riscos per territoris diversos amb alguns dels relats més penetrants i reveladors que mai hagi escrit.

En el conte més impactant del llibre, el protagonista passeja pel carrer de la seva infantesa amb el fetus que la seva dona ha hagut de dur mort un mes a la panxa ficat dins d'una bossa de plàstic: Monzó hi concentra el millor del seu art: una capacitat analítica sense concessions. En un altre conte l'idil·li d'un món massa perfecte es diu a contrallum de la insatisfacció característica dels personatges monzonians.

La diversitat de mides i formes que podria conduir a la descompensació del conjunt es relliga amb una travada organització temàtica del llibre («*Hi ha molta varietat de mides: el més curt deu fer vuit pàgines, i el més llarg en fa cent. En llibres anteriors hi havia contes més llargs i més curts, però hi havia un ritme seguit que més o menys es repetia. Tot i que hi hagi varietat de ritmes, formen un tot: hi ha alguna cosa en comú, entre la primera part, que són històries de família, la tercera d'històries de gent sola i la segona que integra el primer bloc amb el tercer. Em sembla que està bé que vagi tot junt. En els contes de la primera part del llibre, veiem irrompre un agent intrús i pertorbador –la mort, la malaltia, el tedi, un pesat que no se'n va mai, un malentès...– enmig de la família, entesa de vegades com a refugi i de vegades com a malson. Tot el primer bloc són històries que tenen a veure amb la família. Problemes que neixen dins d'ella o que n'és la solució o el refugi o la muralla on la gent se salva o continua enganyat. L'últim bloc són individus sols davant d'agents externs o altres persones. El conte que ocupa el capítol del mig –Davant del rei de Suècia–, és deutor de les dues coses. És un individu sol i mesquí que troba una mena de salvació en la rendició per una banda i de l'altra en ser acollit per una família grotesca.»)*

El conte «La vida perdurable» cau en una voràgine de càncers encadenats, narrats amb irònic estoïcisme i amb una lànguida esperança mediàtica (Susan Sontag, Lance Armstrong, Cristina Hoyos...). La felicitat provisional és tot just l'interval de temps que queda entre un càncer i un altre: (*«Cada dia m'envolta més, la mort i la vellesa. Sóc de la famosa generació sandvitx: veus la mort i la vellesa en la generació que et precedeix. Per això hi ha tanta ironia i escarni sobre la mort. Tinc amics amb malalties, i a casa: Dius: haurem de començar-ne a parlar. (...) Jo moriré de càncer, si no moro abans del cor o d'un accident de cotxe. La mort natural és el càncer. Abans el món que m'envoltava eren els bars i les discoteques, ara són les sales i els passadissos dels hospitals.»*)

Tal com fa en els seus llibres des d'*El perquè de tot plegat*, Monzó reescriu un conte tradicional. En aquest cas desmunta un conte de Nadal dels germans Grimm, protagonitzat per una venedora de mistos que mor de fred al carrer. Monzó converteix l'etern retorn anual del conte de Nadal en un cicle obsessiu del qual la protagonista prova d'escapar. (*«Quan l'havia llegit a l'escola m'havia fotut una pena immensa i havia quedat entristit. Escriure'l ara ha estat un alleujament. És agafar la història de la nena òrfena que mor de fred perquè no li vol comprar un misto i totes les tragèdies... És la nena rebel·lant-se: ja n'estic fins el gorro de repetir.»*)

Després de tres llibres servint-se en exclusiva de les veus i les mirades impassibles de terceres persones, Monzó torna, a *Tot és mentida* (2000), a donar la paraula als protagonistes. Això es pot posar en relació amb una presència més evident dels records, dels carrers i de la infantesa com a escenari. (*«Hi ha moltes històries de nens. La vida fa que recordis la teva infantesa a partir de la infantesa d'un altre que va creixent. A L'illa de Maians tot era tercera persona. Ara hi ha en alguns contes algú que recorda. Abans la memòria no hi era tan evident, però hi era.»*)

A partir de *L'illa de Maïans* (1985) Monzó va intentar escapar de l'anècdota per projectar la ficció a un territori tallant i glacial. Sense perdre concreció imaginativa, el pretext mínim havia de revelar abismes i malsons immediats. Aquest despullament es va accentuar en els dos últims llibres de contes: la geometria variable de les relacions de parella i els cercles obsessius i els carretons sense sortida que atrapaven els personatges, traçaven paisatges mentals estilitzats. En els darrers llibres, Quim Monzó relaxa la seva relació amb l'entorn i fa compatible la tipificació dels materials amb la profusió de dades anecdòtiques: marques com Fonseca, Scotch Brite, Galloper, Cardhu, Gonzalo Comella, El Corte Inglés o Vileda, clubs de futbol com el Júpiter o l'Europa, les platges de la Mar Bella, la Plaça Reial, l'Hospital Clínic, els carrers de Sants, Campins, la Cerdanya, Salou... *El millor dels mons* suposa la reparició de Barcelona com a testimoni de la memòria, dels paisatges del passat, que apunten per primera vegada en l'obra de Monzó. Llocs i objectes es carreguen de significació: el diccionari Rancés, el joc de bàsquet desitjat... Les localitzacions tornen a ser explícites i concretes: la Rambla i les seves estàtues humanes, Entença, Diagonal, Turó Park, la botiga del taxidermista de la plaça Reial... («*Els contes d'ara són iguals d'abstractes. Em molesta molt poc ja la concreció de noms. I a més penso que ja queda prou abstracte. És com si es llegeix un conte anglès que parlés de Times Square. Doncs Times Square ja no és res: ja és un lloc imaginari.*»)

En el primer número de la *Revue d'Études Catalanes* (REC) editada l'any 1998 per la Université Paul Valéry de Montpellier, dedicat monogràficament a Quim Monzó, es va publicar el primer capítol d'una novel·la llavors inèdita de Quim Monzó que es titulava provisionalment *Pompa* –però que en una entrevista de 1996 Monzó titulava *Els imbècils*. El protagonista era un poeta metòdic, amb paraigua i gorra de feltre i aquest passatge reproduït a la revista era pràcticament idèntic a l'inici de *Davant del rei de Suècia*: («*No sé si és una novel·la o un conte llarg o una*

faula o una al·legoria, però està escrit paral·lelament a Guadalajara. Si finalment m'agrada i decideixo tirar-ho endavant, potser el trauré l'any que ve. Ara en faré dues o tres còpies per passar-ho als amics i que opinin què els sembla.»)

El protagonista de *Davant del rei de Suècia*, la novel·la breu (o conte llarg o faula o al·legoria) que Monzó va deixar reposar uns anys al calaix i va col·locar finalment en una posició central en el llibre *Tot és mentida*, és un etern candidat al premi Nobel. El protagonista del relat de Monzó, és un poeta amb gorra, bufanda i abric (això sí: calb i amb bigoti), d'obra escassa i selecta, de caràcter metòdic i maniàtic, que menysprea la banalització de la literatura catalana actual, que escriu un dietari, que es reclou a casa amb les persianes abaixades, que es treballa una xarxa d'amistats influents, que havia col·laborat assíduament a la revista *Destino*, que admira Octavio Paz... Quim Monzó nega que hi hagi una voluntat de riure's de cap personatge en concret i voldria que les referències a l'entorn literari català actual no conduïssin a una lectura anecdòtica del relat: («*No voldria que es llegís com una sàtira o ironia en clau –mira, aquest és aquell o aquell altre–, perquè això li treu tota la força que pugui tenir. S'ha de llegir com una història abstracta: és un individu català, però podria no ser-ho. És un individu sol i mesquí que troba una mena de salvació d'una banda en la rendició i de l'altra en ser acollit per una família grotesca. Per evitar que la gent digués: mira és en tal o és en qual, fins i tot vaig pensar de fer que passés a Malta i que es tractés d'un poeta maltès que somiés a ser el primer poeta maltès premiat amb el Nobel, perquè així evitava que es busquessin paral·lelismes amb escriptors catalans que han mostrat interès pel Nobel. En llocs així, tancats i aïllats del món, deu haver-hi també algú que somia que així es redimirà.»)*

El relat de Quim Monzó va, efectivament, molt més enllà de la broma. Podria haver-se estalviat les polèmiques referències locals però, amb molt bon criteri, finalment no ho ha fet: dosificades i ambigües, la immediatesa d'alguns referents i posiciona-

ments literaris catalans actuals carreguen de força aquesta història d'un poeta català amb deliris de grandesa, irreal, desconectat, devorat pel seu propi somieig i jivaritzat per la comunitat de veïns baixets d'una escala kafkiana que acabaran aconseguint que es faci baixet com ells. Monzó reclama en la vida la mateixa llibertat que es pren quan escriu per ajustar-se a la mida que més li convé. Ve a dir: la mida sí que importa, però que no ens la imposin. («*En la qüestió de la mida hi pot haver una certa ironia sobre el políticament correcte: tot ha d'anar igualat però per la banda més baixa. Cada vegada que he intentat canviar un bany en algun dels pisos que he viscut, no hi ha hagut manera que els paletes m'ho fessin a l'alçada que els deia. De vegades les idees surten de coses tan simples, mesquines i tan quotidianes com aquestes. ¿I per què perduren entre les cinquanta que cada dia se t'ocorren? Hi ha alguna cosa, o tu hi veus alguna altra cosa més que et semblen que poden connotar altres coses més globals.*»)

Quim Monzó opta per la mena de bel-ligerància literària de què se servia Witold Gombrowicz a *Ferdydurke* per carregar contra la societat literària polonesa: projectant l'anècdota mínima de les tietes culturals a un territori grotesc i deforme altament revelador. («*Del Nobel, durant els últims deu anys se n'ha parlat més que mai. Però això ve de Lluny: quan jo tenia vint anys ja veia el Serra d'Or que anava amb les pàgines plenes de l'odi d'un suec de l'Acadèmia que ens tenia mania i no volia que ens donessin el Nobel. I abans hi havia el cas de Guimerà. L'error que van cometre amb en Mistral de donar-li a un individu d'una cultura sense estat jo crec no el tornaran a cometre, perquè el Nobel és un premi d'interessos polítics més que un joc de valors literaris. És grotesca l'obsessió nostra per tenir un Nobel: un català l'ha d'obtenir.*»)

Algú va qualificar *Benzina* de conte allargassat, Ara tindrà l'oportunitat de qualificar *Davant del rei de Suècia* de novel·la escurçada amb protagonista que també s'escurça. En redaccions

anteriorment estava farcida amb referències a Torrebruno, els gnoms, els viatges de Gulliver, els barrufets, la cançó *Short People* de Randy Newman... però les implacables esporgades posteriors van deixar fora tot el que no fos essencial. («*Se me'n fot, la llargada. Aquest conte o novel·la o nouvelle podria haver-se publicat per separat. Si el muntés en pàgines separades després de cada capítol, en surt una novel·la convencional d'ara: 150 pàgines. Sempre me n'he enfotut bastant d'això que si el conte, que si la novel·la...*»).

Davant del rei de Suècia deixa en suspens fins a l'última línia la consideració de qui i quan diu el relat: i qui se l'inventa. Aquesta *nouvelle* constitueix un dels punts àlgids de l'obra de Monzó: el presumpte discurs d'un escriptor guanyador del premi Nobel («*Jo tampoc no ho sé si guanya o no el Nobel: forma part de la fantasia constant que té*») serveix de magnífica ocasió per explorar el paper de l'escriptor en la societat: una escala de pisos de gent baixeta que acaba jivaritzant l'escriptor. («*Segons com, la novel·la Davant del rei de Suècia és una al·legoria de la Catalunya actual, una al·legoria de derrota: l'edifici s'ha omplert de gent que no coneixies i ets tu qui s'ha d'adaptar a la seva alçada i a la seva manera de fer, no pas ells.*»)

Mil cretins (Quaderns Crema, 2007) aporta nous accents a l'obra de Quim Monzó, apunta a una escriptura alliberada de constriccions, on la projecció personal no té ja gairebé la necessitat de disfressar-se. Alhora reincideix en una sèrie de motius recurrents: hi són representats amb exemplars de primera els diferents pals que ha anat tocant. Monzó confirma la coherència i la unitat d'una obra narrativa que es pot ja llegir com una sèrie de variacions sobre uns temes que travessen l'obra de cap a cap. Hi trobem reformulats els problemes que han anat descabdellant els seus relats al llarg dels anys des de diferents *atrezzo*s i des de diferents escenaris biogràfics: hi ha apunts crítics sobre els usos i costums de veïnat. I una nova versió impecable de *La Bella Dorment*, també reflexions sobre els usos mundans de la

literatura, com a pretext de seducció o com a manxa per inflar l'ego.

Tant en l'inicial vitalisme fresc i optimista que feia del joc de la seducció un punt de partida com a l'actual desencís dominant, sempre al darrere hi batega la consciència de la ficció: tot és joc, tot és artifici, tot és llenguatge, tot és mentida, tot és sempre més ambigu i complicat del que semblava. I així que escapes del simple fet de viure el que vius i veus des de la finestra de casa, a «Miro per la finestra», un creuament de *La finestra indiscreta* i la *Lliçó de tedi en el parc*, la ment comença a témer i projectar, a patir i enyorar.

En els diferents moments vitals de l'obra de Monzó, a partir de la base material i concreta dels pretextos imaginatius, són la veu impassible i la mirada entomològica els autèntics protagonistes, que tenen la clau de la complexitat d'ombres que s'hi projecta. Hi té el màxim protagonisme el tema recurrent de la xarxa immediata, que atrapa i connecta l'individu amb l'exterior: la xarxa dels lligams familiars, dels lligams d'afecte i dependència. Hi surten els nous inferns digitals dels encontres familiars esporàdics. Hi ha evidentment els relats sobre la vida en parella i la institució matrimonial, amb totes les seves inèrcies, trampes i paradoxes. La compulsió per vestir l'altre, per canviar l'altre, per esborrar l'altre...

Contes com «L'amor és etern» donen la mesura del talent de Monzó: hi veiem la factura impecable, el sentit del ritme, la ductilitat i força evocativa dels detalls i de les escenes, la filiació verbal clara, matisada i sempre al servei d'un argument implacable: que fa de la forma dels fets, de la ironia estructural, un mecanisme que es pensa sol. El conte munta en clau de ficció una anàlisi crua de la paradoxa temporal que es produeix quan es formula l'enunciat del títol –l'amor és etern– enmig de l'ambigüitat moral consubstancial a la naturalesa humana i enmig també de la contingència del relat humà que es mou per necessitat en el temps del canvi i la provisionalitat, i de la imminència

de la mort. Hi veiem l'amor com la trampa que salva. I com sempre sense mel ni sacarina.

Cal destacar l'aportació a la literatura geriàtrica (fa cent anys proliferava la literatura tuberculosa, de balneari o de pensió, però des d'*El diario de la guerra del cerdo*, d'Adolfo Bioy Casares, el món inquietant del geriàtric és l'escenari del nostre món imminent). L'agonia i la decadència, la demència senil i la desesperança hi són contemplades amb un humor amarg i lúcid. Podem llegir els seus relats com a reflexions sobre l'Alzheimer o sobre l'eutanàsia i no farem altra cosa que simplificar: sempre hi ha replecs i matisos que no caben en cap article crític.

7. Els dies de cada dia

La literatura periodística de Quim Monzó s'incorpora plenament i no en un lloc marginal a la seva obra amb un total ja de nou reculls d'articles compilats. La lectura d'aquests reculls ens proporciona un testimoni insubstituïble de les tres últimes dècades, un testimoni convenientment filtrat, mediatitzat i decantat per una escriptura ràpida i implacable, que redueix a l'absurd tota mena de discursos públics. Tal com passa en la resta de gèneres que practica, Monzó no s'adscriu a cap corrent o credo estètic, però es mostra atent al que fan els seus coetanis. (*«Vaig començar escrivint articles, al Tele/eXprés, fent cròniques d'un viatge a Vietnam en l'època que hi havia guerra. Després vaig fer columnes a l'Ajoblanco. Sempre he escrit articulisme i narrativa. Jo estava enamorat dels articles de Joan de Sagarra al Tele/eXprés, i dels reportatges de Tom Wolfe, i dels articles de Vázquez Montalbán (també al Tele/eXprés) quan no li deixaven escriure de política i havia d'escriure de la Costa Brava. M'encantaven els de Juan Marsé al Por Favor. Encara avui els articles de Sagarra són l'alegria del diumenge. L'Espinàs és també un grandíssim articulista. També m'agrada molt Xavier Montanyà. Ara el veig a Vilaweb o al suplement «Cultura/s» de La Vanguardia. És molt bo. Conservo columnes seves de quan escrivia a El Noticiero Universal. A partir de llegir Joan de Sagarra, de jovenet, vaig*

sentir curiositat per llegir el seu pare... I vaig quedar glaçat. Quina llengua! Ara hi ha a The Independent un tipus que m'agrada, Miles Kington, i un altre que escriu a The Guardian i que es diu Guy Browning. Té un llibre d'articles traduït al català. És bo, bo. I, molts anys abans, va ser tot un descobriment veure que hi havia un Manganelli columnista, amb uns articles de premsa dels anys seixanta d'una gran qualitat, i incorrectíssims. I ja que parlem d'Itàlia, hi ha també Fruttero & Lucentini. Més ben dit: hi havia, perquè un d'ells va morir. A l'època que Umberto Bossi deia que volia proclamar la independència de la Padània, Fruttero & Lucentini van anar a fer-ne les cròniques, talment com si de debò fos una guerra d'independència.»)

Hi ha una certa tendència a considerar la literatura periodística de Quim Monzó com un vessant menor de la seva activitat literària. Llegits així, de manera anecdòtica i displicent, els seus articles se'ls envia fets una bola arrugada a la papera de l'escriptura efímera, d'humor passatger, sense gruix moral o intel·lectual, que busca a tot estirar l'originalitat pels intersticis de l'actualitat. Quim Monzó reclama el dret a simultanejar formats literaris diversos i a no jerarquitzar-los en funció de cap criteri imposat: («*Dono una importància semblant als articles que als contes o a les novel·les. I potser m'equivoco, perquè veig que sembla ser que està mal vist que li donis a l'article de premsa tanta importància com al conte. Et diuen: ¿I tantes hores et tires per escriure un article? Sí, tantes hores i a més, el deixo dormir si puc una nit i l'endemà al matí m'hi torno a posar i reviso i reviso i me'l reescric. I parlant amb companys em miren dient: "Aquest tio està majareta." I què? Crec que l'article periodístic és un gènere literari de primera. Què fa Eugeni d'Ors? Fa una gota diària, però quan les reuneix suma un cabal de litres impressionant. La literatura a la premsa és fresquíssima. Això que llegia abans de Monterroso, part de les definicions que deia, podria també definir la literatura feta als mitjans de comunicació.»)*

Quim Monzó posa la penetració analítica i la força argumentativa al servei d'una inexhaurible capacitat de reacció davant tota mena de discursos disfressats, mitges veritats i entabanades, que troben un interlocutor despert en els seus articles. Escapant just a temps de la imatge solidificada de si mateix que perillava d'encasellar-lo en la figura d'una mena d'oracle crític d'una certa modernitat, Quim Monzó va deixar d'escriure a principi dels anys noranta articles per a lectors joves i avesats; la seva literatura periodística –cada vegada més periodística i menys literària en la mesura que aposta per l'opinió, el llenguatge eficaç i la cosa pública– s'adreça a aquell animal alhora abstracte i concret, obvi i inexistent que és l'home del carrer. Sense necessitat de recordar a cada ratlla que és un escriptor, sense fer doctrina ni demanar complicitat, Quim Monzó escriu les seves columnes des de la seva condició de consumidor, usuari, receptor o espectador: des de la condició compartida amb el lector ciutadà del seu segle.

La bel·ligerància i la manca d'identificació de Quim Monzó amb els discursos d'enquadrament, de conformació i d'acceptació de dictats col·lectius (ja siguin del poder, del progressisme, del culturalisme, de l'espanyolisme, de l'ecologisme, del catalanisme...) és motiu d'admiració per als qui hi troben un referent en el seu tarannà vital i intel·lectual, crític, irònic, independent, desmitificador, mancat de petulància, però també és motiu de rebuig d'alguns que li retreuen reiteració i unes presumptes superficialitat i frivolitat que els estalvia de mirar-se en un mirall que els fa mal perquè els reflecteix amb una cara que no reconeixen.

De vegades es parla de la necessitat en l'àmbit català d'una literatura d'idees, però es passa per alt la plenitud d'una literatura de pensament en moviment, capaç de reaccionar amb intel·ligència i rapidesa davant de tota mena d'estímuls de l'actualitat com la que practica Quim Monzó. No hi ha en la seva obra periodística diagnòstics fotocopiats, ni certes escrotonades ni

gaires respostes o afirmacions: hi ha una mirada d'un escepticisme radical, que no s'identifica amb cap dels discursos que circulen per la semiesfera, però que no resta catatònica i paralizada: que articula respostes puntuals, afinades, genuïnament literàries.

L'inexplicable fenomen de ceguesa lectora que nega el valor de la literatura periodística s'explica en part per l'habitual menyspreu de la immediatesa quotidiana mancada d'aura i també per la infravaloració de les possibilitats crítiques i literàries de l'humor com a registre literari. En algun cas aquesta incapacitat de copsar el valor literari dels articles de Quim Monzó prové d'un mecanisme de defensa del qui el troba moralista, poca-solta o dissolvent perquè, sense saber-ho, se sent íntimament agredit en la seva sensibilitat per la manera monzoniana de respondre a l'actualitat i no ho voldria mai reconèixer. De vegades Quim Monzó incomoda: escriu des de la independència d'una posició pròpia i canviant, educadament gamberra, que no se subjecta a principis de comoditat col·lectiva. Adopta perspectives respecte als fets de l'actualitat que no responen als usos i costums de la tribu. Molesta perquè desconcerta, perquè ataca l'obvietat (segons Josep Carner un dels mals dels catalans), perquè desmunta l'esquema fàcil amb què ens tirem a l'esquena l'enorme quantitat d'enormitats que els diaris ens regalen cada matí. Així, per exemple, davant de la massiva manifestació contra la guerra del quinze de gener del 2003, Quim Monzó respon amb un article on comenta la iniciativa d'una plataforma nord-americana que proposa accions de masturbació contra la guerra. La possibilitat de sentir-se en el costat dels bons, dels ètics, dels pacifistes, apareix a contrallum retratada en un mirall estrany en l'article de Quim Monzó.

Davant de la disjuntiva d'haver de triar entre ficció i periodisme, Monzó no tria: insisteix en la complementarietat i la retoolimentació dels dos terrenys. (*«Si poses el cervell en els articles, i intentes no fer simples digressions sobre política, el temps*

que hi dediquis no el dedicaràs a escriure narrativa. Però si em possessin una pistola al pit i hagués de triar entre articulisme i narrativa no sabria què fer. Afortunadament ningú no et posa cap pistola al pit i pots anar alternant una cosa i l'altra sense cap pressa. (...) És evident que de Superman només n'hi ha un, i fins i tot ell, de vegades, té problemes amb la kriptonita. És ben clar que si no escrivís articles de premsa escriuria més relats, més històries de ficció. Però, això m'interessaria realment? Ja m'està bé el ritme lent amb què trec llibres de narrativa. No vull córrer més i fins i tot vull córrer menys. La literatura té un ventall bastant ample de possibilitats: narrativa, teatre, poesia... Jo només em dedico a dues coses d'aquest ventall tan ample: narrativa i columnisme. M'agraden molt totes dues coses. Si hagués de triar m'ho passaria molt malament. Disfruto fent articles. Disfruto rumiant què dir d'això o d'allò, com enfocar-ho ràpidament... I si acabes l'article i en quedes content, doncs és una delícia. Tu deies de triar entre una cosa i l'altra... Doncs no sabria què fer. A més, quan escrius relats –contes, novel·les– s'ha d'anar molt al tanto per no repetir-te ni atipar la gent. Un escriptor pot tenir coses a dir, però la quantitat de coses a dir no és infinita. Treure una novel·la cada dos o tres anys és massa, almenys per a mi. Em va bé passar llargues temporades sense treure cap llibre de narracions. Ara mateix tinc contes escrits, però he d'estar segur que tinc ganes de publicar-los.»)

Es proposa aquí una refutació argumentada de les percepcions que menystenen el valor de l'articulisme de Quim Monzó. Es defensa aquí una lectura plenament literària i una equiparació amb la resta de la seva obra. Quim Monzó deixa de manera deliberada una zona de frontera compartida entre la ficció i l'articulisme. («M'agrada això de treure punta a una notícia, de donar estructura de relat a un article. O a l'inrevés: escriure contes amb elements d'article. (...) Hi ha articles que podrien haver aparegut en un recull de contes. Per què no els he inclòs en un recull de contes? No ho sé. Perquè volia que sortissin ara,

suposo. En canvi a Guadalajara hi ha un conte que va sortir publicat com un article. Era durant aquelles eleccions, el 94?, quan Aznar va arribar al poder. Aleshores jo escrivia a El Periódico. Durant la campanya electoral, cada dia dues pàgines senceres. Normalment segueixes cada dia un polític diferent, en el recorregut promocional que fa, però hi ha un dia que se'n diu de reflexió, i aquell dia no pots parlar de ningú, per no afavorir-lo. El cas és que igualment havia d'omplir les dues pàgines que em tocaven. Ja em diràs de què parles, si no és de polítics concrets, durant una campanya electoral concreta... De manera que se'm va acudir imaginar un candidat abstracte, tan segur de la seva victòria i de les seves propostes que decidia trencar el costum tradicional dels polítics, de votar-se a ells mateixos, i, en un gest inaudit, optava per votar el rival. L'article era el pensament d'aquest home la nit abans d'anar a votar, com finalment fica la papereta a l'urna i vota així el rival, convençut de la victòria i de ser el primer polític que fa allò, que ell es pensa que és molt original. Després, quan vaig llegir l'article un cop publicat, vaig veure que era un conte clar, i va anar a parar a Guadalajara. Altres vegades tens dubtes. Hi ha un cas d'un text que he recollit a El tema del tema, però encara no sé si l'hauria hagut de recollir en un llibre de contes. La frontera és molt difusa.»)

Els arguments en què se sustenta una consideració plenament literària i del màxim nivell equiparable als contes o les novel·les de l'articulisme de Quim Monzó apunten en dues direccions: la sèrie de nou llibres recopilatoris d'articles que Quim Monzó ha publicat fins aquest moment traça un insubstituïble i revelador retrat moral de l'autor i de l'entorn al qual reacciona, en traça l'evolució al llarg de –fins ara– gairebé tres dècades; mentre que el tractament literari a què són sotmesos els pretextos contingents i més o menys banals de l'actualitat, obren tot un repertori de procediments literaris, argumentatius, irònics i ficcionals resolts admirablement amb solvència i eficàcia, capacitat de sorpresa i de penetració crítica; a banda d'aportar la més sòlida plasmació

d'un model de català genuí, versàtil, estilitzat i alhora funcional i assumible pel lector contemporani. (*«M'encanten les notícies banals, aquestes que alguna gent considera tontes, perquè, banals i tontes, denoten moltes coses. Hi ha gent que em diu que no perdi el temps parlant dels cambriers dels restaurants i dels bars. Doncs a mi m'encanta parlar-ne. Parlar del que fan i del que diuen i com es comporten amb els clients, i els clients amb ells. Per a un columnista és tan important un lampista com un polític, i tots plegats presenten un barem del grau d'estultícia d'aquesta societat. Els microcosmos reflecteixen el món tant com els macrocosmos.»*)

El periodisme literari de Quim Monzó s'allunya de la sonsònia sentimental i endormiscada d'un periodisme literari per llegir i llençar, que busca les zones intermèdies de l'estil i de l'atenció lectora. Quan es llegeix la sèrie de nou llibres de periodisme literari de Quim Monzó, una de les coses que em fa la sensació que ha evolucionat és la relació amb el lector, amb el públic. Fa la sensació que als primers llibres s'adreçés a un públic més còmplice, com els joves, amb una mena de crònica irònica de la modernitat; i progressivament es va adreçant més al ciutadà mitjà. (*«A començaments dels vuitanta, jo no tenia clar ni tan sols que la meva feina seria escriure. Imagina't si hi havia complicitat: jo era part d'aquell magma generacional. A més, el país estava sortint d'una dictadura i de la mort de Franco, feia uns sis o set anys, i alguns tenien esperances i il·lusions i altres es canviaven de camisa. Tot era una gran complicitat. Però jo no diria que tenia complicitat amb un públic jove i proud, sinó amb un públic que se sentia part d'alguna cosa en evolució, i aquest públic era d'edats ben diverses. Però és evident que amb el pas del temps la meva opinió sobre les coses del món ha canviat bastant –afortunadament– i crec que la gràcia o la desgràcia d'aquests llibres és veure pas a pas com aquesta visió ha anat evolucionant durant vint anys. En moltes de les coses en què creia a principis dels vuitanta ara no hi crec gens. Però la gent, aquell públic*

còmplice de principis dels vuitanta, ha anat canviant també la seva visió del món, i en un bon tant per cent l'evolució és semblant, de manera que he anat descobrint amb sorpresa que complicitats que creia esfumades encara es mantenen. Però, a més, he anat trobant complicitats noves, que no esperava. La complicitat es renova a cada article, a cada llibre, a cada entrevista. Jo, que sóc lector de bastants articulistes que m'agraden, segueixo a cada un –no diré que "com si fos de casa"– com a una persona de qui t'han agradat coses determinades, de qui esperes altres coses determinades, que et faran reaccionar així o aixà.»)

8. *Ficcions de no ficció*

En una entrevista que Miquel Riera li va fer al narrador nord-americà Robert Coover a mitjan dels anys vuitanta (*Quimera*, 70-71, pp. 34-41), aquest responia en aquests termes a la pregunta sobre si els escriptors tenen alguna influència real i notòria en el canvi social: «Tot el món viu en les seves històries, en els seus contes. Les nostres formes de supervivència quotidiana es basen en una sèrie de contes sobre nosaltres mateixos, la família, la nació, els ideals. En general no els posem en qüestió, simplement vivim amb ells, som catòlics perquè els nostres pares ho eren o bé uns altres són, per exemple, catalans i ho accepten, sigui el que sigui el que signifiqui Catalunya. És una mitologia que acceptem i amb la qual convivim. Tot el món, Reagan, Gorbaxov, tots ens expliquen històries que assimilem, ens fem una composició de lloc i després les expliquem a altra gent, i així successivament. [...] El narrador de contes, el novel·lista, l'escriptor, no té una influència directa en l'acció política, però el que sí fa és interessar-se i analitzar quina mena de cosa són els contes en base als quals vivim. Estem sempre intercanviant contes. [...] Com a contista professional, com a escriptor, part de la meva feina és qüestionar la manera en què estan constituïts aquests contes, què significa començar per una dada i no per una altra, deixar allò fora o incloure allò altre.»

En algun altre moment de l'entrevista, Robert Coover apuntava al concepte de «metaficció» com el més exacte per designar aquesta manera de fer. No es tracta aquí d'aduir *auctoritates* estrangeres i prestigioses ni d'apuntar cap influència, sinó de veure en la formulació d'aquesta actitud literària una clara sintonia amb els plantejaments literaris de Quim Monzó.

Contemplant la literatura periodística de Quim Monzó des d'aquesta perspectiva és molt revelador. No cal fixar-s'hi gaire per adonar-se que Monzó dedica bona part dels seus articles a parlar sobre el llenguatge. Desvela els abismes i les ombres que hi ha darrere dels usos i dels discursos amb què es revesteixen els fets, especialment dels que decideixen i dels que detenten la paraula pública: consellers, diputats, creadors, periodistes... Mostra per exemple les maniobres de distracció i d'engany que s'amaguen rere els eufemismes polítics i políticament correctes. En el seu darrer llibre, *El tema del tema*, dedica dos articles a les pensades eufemístiques de la consellera d'Ensenyament Carme Laura Gil, que a través d'aquesta mena d'alteracions substitutòries provava d'encobrir l'incompliment de promeses electorals. L'anàlisi del llenguatge dels «que prenen les decisions», que s'inventen conceptes i etiquetes, és una constant. En un altre dels articles del darrer llibre Monzó relata les proves de so que fa un tècnic abans d'un míting electoral, a base de dir davant del micro un discurs incoherent adreçat a les cadires buides; a Monzó no li cal fer la crònica del que ve després, tan sols li cal deixar penjat en l'aire l'interrogant sobre si els discursos electorals que s'han de fer tot seguit amb aquell micròfon tindran gaire més sentit que el discurs absurd d'aquesta prova de so.

Els mitjans de comunicació, la publicitat encoberta, la falsificació d'imatges, les sèries de televisió gremials, són també punt de partida i objecte de la seva escriptura. També l'anàlisi del llenguatge pretensions, de la prosopopeia i l'inflament vacu es revelen com a símptomes inquietants, tracen un retrat metonímic del present, es projecten com a miniatures significatives, com

ho són també les falques i els clixés que s'enquisten en el llenguatge, el llenguatge que ens parla quan deixem que ens transporti cap al territori de l'endormiscament col·lectiu. Monzó s'enfronta a monstres quotidians com ara la cultura del disseny, la cultura del cuscús, la filosofia de l'equip, la filosofia del restaurant o el tema del tema... Mirar del dret i del revés la manera en què ens servim del llenguatge (o les maneres en què el llenguatge se serveix de nosaltres) revela caires inadvertits d'un estat de coses immediat. En aquest context es comprèn fins a quin punt és tràgic i simptomàtic que la predominant posició del castellà en el mercat periodístic provoca que Quim Monzó, a principi dels anys noranta renunciï al monolingüisme literari i decideixi tornar a servir-se del castellà en la seva obra periodística, tal com ho havia fet a la dècada dels anys setanta. La constatació que fins i tot els sectors nacionalistes renunciïn a estendre plataformes periodístiques escrites de primer nivell i ambició de competitivitat (comprovada amb el llançament del projecte fallit d'*El observador*, diari proper a l'esfera convergent), empenyen Quim Monzó al bil·lingüisme de l'escriptor que no vol renunciar a ser llegit per la majoria, que no renuncia a guanyar-se dignament la vida («*El bilingüisme és un càstig. Ho va dir Josep Pla; això o alguna cosa semblant.*»)

Els articles de Monzó es deixen llegir tal com Ricardo Piglia llegeix el conte literari en les seves *Tesis sobre el cuento*: com un relat que conté en realitat dos relats, un d'explícit i evident i un altre de secret, ocult, que emergeix a contrallum. El comentari de notícies, d'usos i costums i els apunts al natural que desfilen pels articles de Monzó tracen d'entrada una manera de prendre's les coses, una manera de reaccionar, intel·ligent, ràpida i articulada. Tracen també una imatge de l'estat de coses de l'entorn que el rodeja. Són en certa manera el seu dietari, el seu autoretrat moral (en explicitar un tarannà vital, intel·lectual, una posició personal i intransferible com a ciutadà que respon a les notícies que l'envolten).

En alguns casos es pot detectar en la recepció banalitzadora de l'obra periodística i no periodística de Quim Monzó una tendència a quedar-se només amb el relat explícit (i a blasmar-ne la contingència i la superficialitat) i mostrar una incapacitat alarmant per intuir que al darrere hi ha molt més, una tendència a negar la virtualitat del mecanisme literari que proposa Monzó i reduir-ho tot a un joc reactiu, banal i circumstancial, d'humor immediat i descripció inarticulada. I a fer-ho en nom de la literatura en majúscules, de la profunditat, de les idees...

Seguint un cop més Robert Coover, podem dir que en la seva literatura periodística Monzó fa alhora metaficció i metaperiodisme: no perquè banalitzi allò que convencionalment anomenem «la realitat», o si es vol l'actualitat, allò que es projecta en la pantalla dels mitjans de comunicació, a base de conduir-la a l'esfera irreal de la invenció onanista, sinó perquè en revela la mentida, la ficció latent. Encara que cada cop més hi trobem apunts al natural, bona part dels articles de Quim Monzó parteixen d'un pretext periodístic, comenten alguna notícia. Bona part dels seus articles són comentaris a fets consignats en els mitjans de comunicació, en els quals no parla tant dels fets com de notícies que es refereixen a fets. De la mateixa manera, en els seus contes de temàtica amorosa Monzó en realitat no parla tant de l'amor com de les paraules i dels discursos amb què ens diem l'amor, i ens inventem, i ens mentim, i ens seduïm.

Quan Monzó parla de bars i de restaurants, algú podria arribar a pensar que malgasta el seu talent en menudències o que s'entreté massa en una obsessió recurrent, però també acaba convertint les seves observacions al respecte en símptomes inquietants i reveladors d'un estat de coses, en definitiva, tant li fa si parla de bars o de polítics, és una manera com una altra de retratar i de desmuntar la tramoia de la cosa pública. Es por adduir ara encara una altra cosa que Robert Coover deia en l'entrevista abans citada. Es referia al concepte de «metàfo-

res estructurals», enteses com a àmbits reveladors dels mecanismes socials: de fet, quan Quim Monzó denuncia la dictadura del pica-pica, quan descriu la perduració exuberant de la tradició de la cuina basca en relació amb l'esnobisme de la cuina que es fa a Catalunya, quan denuncia la desaparició de les varietats d'elaboració de la tripa a favor de la monotemàtica insistència en la tripa madrilenya (els «callos»), o quan no pot més que dir «quina pena de país!» quan comenta el concurs per trobar la truita a la catalana (que de fet ja existeix), quan fa totes aquestes incursions en les meravelles de la restauració contemporània, evidentment fa alguna cosa més que parlar de cuina: ens parla de l'instint gregari, de l'esnobisme, de la desmemòria col·lectiva i del pensament únic.

L'instint gregari, de fet, és una constant que emergeix amb diferents reactius. Els mimetismes socials absurds, el que ell anomena també l'instint oví, es manifesta sobretot en els articles més basats en els apunts al natural, en l'observació directa dels seus conciutadans en acció.

Els procediments argumentatius de Quim Monzó són elaborats i implacables. Aporta dades, deriva els fets i els contrasta amb altres fets, traça recorreguts que duen el pretext inicial a la troballa impensada amb un efecte sorpresa que tot sovint va més enllà del mer artifici retòric. Un dels mecanismes argumentatius més eficaços en mans de Monzó és el de la reducció a l'absurd. Es limita a aplicar la lògica que proposa el pretext de partida de manera implacable i detallada, deixant que per si sol faci evident la contradicció, l'enormitat, l'estupidesa denunciada i habitualment acceptada. Com quan en un dels articles de l'últim llibre es pren al peu de la lletra la declaració de Joaquín Sabina d'aplicar la pena de mort als cantants espanyols que canten en anglès i Monzó es dedica a detallar com i a qui es podria aplicar. El gir final apareix quan desplaça la notícia a un altre territori i es pregunta què passaria si un cantant català hagués dit alguna cosa semblant.

Monzó se serveix de la paròdia de formats i de discursos estereotipats amb molta efectivitat persuasiva, com per exemple quan respon a la prohibició de l'entrada dels llibres d'autors catalans en els programes de l'escola valenciana amb una insància adreçada a l'Honorable Zaplana, impecable i elegantment bel·ligerant. Hi reclama la condició d'oriünd valencià i aprofita per reblar el clau referint-se de passada als escàndols del PP amb la compra de vots oriünds a Formentera i Galícia.

No deixa tampoc de servir-se de les tècniques estrictament narratives, inserint diàlegs o tractant els pretextos amb el format d'un conte. Així, per exemple, en un dels articles del seu primer llibre en què la notícia de partida, el *pack amena duo*, que ofereix un contracte vitalici que assegura un preu molt baix a trucades entre dos mòbils, es transforma en un relat d'amor i de matrimoni progressivament desgastat i finalment trencat, que recorda els relats d'*El perquè de tot plegat*. O bé en la notícia de l'apertura d'una benzina blaugrana a Torroella de Montgrí, convertit en un obsessiu relat circular a la manera de les infinites cintes de Moebius narratives tan característiques d'alguns dels contes de *Guadalajara*, amb un seguidor blaugrana tarragoní que gasta el dipòsit per anar-hi i quan torna es veu obligat a tornar de nou per omplir-lo, i així *ad libitum*...

Evidentment el factor temps és definitori de l'escriptura periodística. Hi ha la immediatesa, la rapidesa, la comunicació. De vegades la pressa d'una escriptura contrarellotge. («*El que de vegades passa és que has d'escriure amb poquíssim temps. Normalment tens les hores necessàries, però recordo que quan va venir Jeff Bush al Consorci de la Zona Franca, l'article havia d'estar acabat a les 9 i a dos quarts de 9 entrava en un taxi per anar a la redacció, engegar l'ordinador i començar a escriure'l.*»)

Walter Benjamin va escriure que la diferència entre la literatura i el periodisme rau en el fet que el periodisme tendeix a oferir notícies aïllades, desconnectades d'un discurs amb subjectes enunciadors i relat articulat, mentre que la literatura

incorpora les dades a un discurs amb una veu i un enllaç amb la resta de fets i experiències. Els articles de Quim Monzó són d'entrada periodístics pel mitjà on circulen, pel fet de partir de pretextos periodístics, per la minuciosa professionalitat periodística amb què Monzó detalla, completa, documenta i exposa fets, però són indubtablement literatura de primer ordre –al meu parer tan important com els seus contes i les seves novel·les–, perquè relliguen la notícia aïllada amb tot de notícies i dades paral·leles o contrastants, perquè les articula en argumentacions finíssimes, perquè cristal·litza els materials en formes tancades, amb finals inapel·lables, perquè construeix els articles com si fossin contes quan forja una unitat d'efecte –l'astorament, l'esclat d'hilaritat, el curtcircuit, el cop de puny al ventre que, tal com deia Julio Cortázar, havia de ser tot bon relat–; perquè la seva passió lectora troba en les esclatxes de l'ingent gavadal d'informació que circula pels mitjans de comunicació escrits, audiovisuals i digitals tota mena de notícies curioses, o sorprenents, que tenen interès per si soles, que juntes enfilen una antologia de la mirada intersticial i a repèl de l'ordre del dia informatiu. De vegades gairebé només li cal girar-les lleument, comentar-les subtilment, gairebé com si fossin un *ready-made* de Marcel Duchamp. A banda d'això, tal com abans deia, perquè, llegits l'un rere l'altre, els llibres d'articles de Quim Monzó tracen l'autoretrat del ciutadà contemporani reaccionant a la voràgina informativa i alhora un paisatge insubstituïble de l'evolució del país.

Els pretextos dels articles de Quim Monzó vénen de les procedències més impensades («*El que tens és una carpeta: retalls de periòdics amb notícies que vols comentar o fulls de llibreta on has anotat una idea. Una carpeta que és enorme, tant que de vegades ja no hi cap res més i la clausures i, al damunt, n'hi poses una altra que també es va omplint a poc a poc. Ara, en un dels papers que hi ha més al damunt de tot de la carpeta que hi ha sobre totes les altres, hi ha una nota escrita a mà que diu:*

"M'ha escrit l'Associació d'Enemics de la Baguette..." No sé què en faré, ni si en faré res. Potser un dia és un article. A mi m'agrada el pa, en menjo poc però quan en menjo vull menjar pa, i ara veig que les barres de pa s'han aprimat molt, tot és crosta, i als forns cada dia hi ha menys pa amb molla. Tot són baguettes. Per què? Doncs potser n'escriuré alguna cosa. O no. Un dia t'adones que a la ciutat alguna actitud, algun costum, ha canviat. Aquestes notes conviuen amb notícies. N'hi ha una que no sé si faré servir: a Suècia es troben ara amb un problema, i és que cada cop hi ha més incineracions, i això ha començat a posar de moda –igual que als faraons se'ls posava menjar i joies i tot de coses per al viatge final–, doncs s'ha posat de moda col·locar, per exemple, ampolles de vodka dins el taüt, d'amagat dels incineradors, abans que el taüt vagi cap al forn. La tendència ha anat creixent i, a més d'ampolles de vodka, n'hi ha que hi posen petards o municions, de manera que quan el taüt entra al forn perquè el cremin les explosions són tremendes. És per fer soroll, perquè sigui un comiat ben sonor. Ja abans passava, de manera involuntària, amb els marcapassos. Quan les piles dels marcapassos entren al forn incinerador fan uns pets impressionants. També esclaten els implantaments de silicona i no vull imaginar el dia –Déu vulgui que sigui llunyà– en què incinerin Yola Berrocal. Aquesta notícia ve de l'agència Reuters, que la treu d'un periòdic religiós suec, però no sé encara què se'n pot dir.»)

A mitjan dècada dels noranta Quim Monzó reprèn el reportatge o la crònica com a format, al marge de la columna breu d'opinió. És un gènere que ja havia practicat en els seus inicis periodístics com a cronista a Vietnam. («Aquesta mena d'articles és diferent, no és d'opinió. Aparentment, perquè en el fons tots ho són. M'agrada escriure'n perquè és relaxat. Hi vas sense saber de què parlaràs i l'únic que has de fer és omplir-te de tot el que veus i sents, i fer-ne una selecció, i ometre el que vols ometre i explicar només allò que vols ressaltar. Fer de cronista m'agrada. Les cròniques que m'han interessat sí que les he recollit, tot i que

de vegades has de deixar fora, per allò de no fer llibres gruixudíssims, cròniques que potser ara inclouria. N'hi ha una que ara em sap greu no haver inclòs i que, cronològicament, hi hauria d'haver estat. És la d'aquell dinar que van fer al Palau de la Generalitat quan finalment es va inaugurar el Liceu de Barcelona. Hi havia els monarques, i els polítics, i tota la patuleia. En teoria, jo no hi havia de ser, i per tant era en una habitació contigua, i anava prenent nota del que veia per una porta lleugerament oberta, i la crònica m'agrada perquè la clau de volta era el fet que, amb tanta gent com hi havia, de fet hi faltava la persona més important, aquella sense la qual ni el nou Liceu ni aquell dinar no serien una realitat. Aquesta persona era el soldador que, amb una espurna, va incendiar l'antic Liceu. Tot aquell xampany i aquells brindis i aquells discursos, tot, naixia de l'espurna incendiària d'aquest soldador, que no hi era.»)

La col·lecció dels diferents volums que apleguen uns quants centenars d'articles escollits d'entre els milers que Quim Monzó ha publicat a la premsa de Barcelona des de principi dels anys vuitanta, es consolida com un projecte de literatura periodística de primer ordre. L'escriptura sorgida del present i l'actualitat que practica Quim Monzó comença a ser un testimoni insubstituïble dels nostres temps: un testimoni convenientment filtrat, mediatitzat i decantat per una intel·ligència ràpida i implacable com la seva. Si continua gaires dècades creixent a aquest ritme –tant en quantitat com en qualitat–, l'haurem d'acabar enquadrant en tapa dura de color vermell. («Del munt d'articles publicats cada tants anys, en faig una tria. Potser de cada quatre o cada tres en trio un. Tota selecció és una mica arbitrària, perquè hauria pogut ser-ne una altra, no tan severa, i el llibre hauria resultat més gruixut, però és que aleshores no donàriem l'abast a publicar llibres d'articles. Ara mateix, si em posés a repassar els articles immediatament posteriors als que surten aquí, ja en podrien sortir dos llibres més. El cas és, doncs, quina tria fas. Hi ha articles que veus clarament que són circumstancials, que responen a un

fet concret. En canvi n'hi ha d'altres que són menys lligats a un moment determinat. Intento triar sobretot aquests.»)

De la mateixa manera que un article mig fullejat al diari corre perill de passar desapercebut mentre rellegit en un llibre recopilatori adquireix tota una altra força, la superposició dels diferents reculls d'articles potencia el valor de cadascun dels volums llegits per separat. Llegir els diferents volums recopilatoris l'un darrere l'altre i en ordre d'aparició és un exercici del tot recomanable i no tan sols per veure com evoluciona la literatura periodística de Quim Monzó: ens condueix a un exercici de memòria que no apel·la a la nostàlgia. («*Sóc bastant neuròtic. Ni tan sols quan un llibre està publicat deixo de fer-hi correccions, si hi trobo alguna cosa que crec que val la pena canviar. Evidentment, doncs, quan reviso els articles que han de formar un llibre, si és necessari canviar res ho canvio: una paraula innecessària va fora, una digressió que embolica la comprensió també, una d'aquestes rimes internes que de vegades se t'escapen... En el llibre en català, en algun article hi he pogut fer algun joc lingüístic que el castellà no permetia. I en algun altre article era el castellà el que em permetia el joc. En algun altre cas, en castellà m'he hagut de reinventar d'una altra manera els jocs de paraules en català. Com en l'article sobre les arroves, aquestes que, ara fa uns set o vuit anys, grups que en diríem d'esquerres o alternatius van començar a fer servir per aquesta idea que els sembla tan igualitària, com escriure a les pancartes "libertad pres@s"* com si l'arrova fos a la vegada una o i una a. És una de les estupideses emblemàtiques d'aquest progressisme i d'aquest feminisme tan banals que tenim ara. La gran ironia és que fins i tot el PP ho fa servir, últimament. A l'última campanya electoral, el PP feia servir arroves d'aquestes a tort i a dret. Són fascinants, els ramats.»)

R Sempre hi haurà qui amb displicència es lamenti del malbaratament d'un talent com el de Quim Monzó, distret per nimietats com ara les incompetències del gremi de restauradors: per

a ell va el pollastre. Sempre hi haurà qui no s'adoni que una escriptura com la de Quim Monzó, sense repensaments, ni microones per reescalfar idees caducades, es pot permetre el luxe de moure's entre la banalitat quotidiana i la periodística, entre la mentida institucionalitzada i el miratge publicitari per acabar sortint-ne triomfant. No li calen paraules sàvies ni conceptes de cartó, ni es queda en la broma ni en la servitud a l'amo polític de torn: els seus són articles d'opinió independents, escrits amb tota la contundència de qui encara conserva la capacitat de reacció i la fulla més esmolada de l'argumentació.

Quim Monzó posa la penetració analítica i la força argumentativa al servei d'una capacitat de reacció que no en deixa passar ni una: fecsa, la telefònica, els taxistes, l'espanyolisme tronat, el subnacionalisme català, els fonamentalismes més o menys propers i més o menys disfressats de progressismes, la tonteria olímpica, l'altivesa de les institucions, les trapes del bilingüisme, la publicitat institucional i la no institucional, el periodisme inflat i el desinformat i en general tota mena de discursos disfressats, mitges veritats, miratges i entabanades troben un interlocutor bel·ligerant i despect en els seus articles.

Al llarg dels seus diferents llibres d'articles periodístics Quim Monzó s'ha constituït en un baròmetre peculiar de la situació de Catalunya, especialment de la seva imatge, de la seva autoimatge i de la seva llengua. En el seu últim llibre parla de «Catatònia», per comentar la inexistent campanya contra el «cat» de les matrícules i el cansament de la política del «Depèn de tu». En un altre moment parla de l'holograma de país, de les festes medievals de cartó pedra. En un article titulat «Barcelona» Monzó constata la sensació de sentir-se foraster a la pròpia ciutat, quan un taxista només pot atribuir a una procedència rural la seva obstinació a servir-se del català. Si llegim els diferents llibres d'articles que ha anat publicant Quim Monzó des de 1984 es percep que, si fa no fa, en essència som on érem, però que el que abans eren expectatives s'han convertit ara en decepció i

constatació del caràcter il·lusori i fictici de tot plegat. («*Sincerament, no hi veig cap solució. Quan érem innocents, a principis dels anys vuitanta, quan Franco feia pocs anys que havia mort, pensàvem que s'havia d'eixamplar la base i sortir de l'elitisme: ens calien revistes d'humor, cançons disco, revistes del cor, pornografia en català... Tot allò de la piràmide de l'alta i la baixa cultura. "Madame se meurt", escrivia Gabriel Ferrater. Al seu últim llibre, Patrícia Gabancho explica que la franja baixa, la cultura popular (realment popular i no folklòrica), ja no existeix en català. I això és la mort. Això du a la fossilització, a convertir la cultura catalana en una cosa residual, minoritària, occitanitzada, irlanditzada... És la desconexió final. Som en la pura farsa. No hi ha cap partit que no estigui fent teatre per acontentar aquells que han de continuar donant-los els vots. A la llengua catalana se li dona importància simbòlica –cada cop menys, fixem-nos-hi–, però els polítics –de tots els partits, sense excloure'n cap– hi renunciem sempre que els convé. És una antiga bandera que de tant en tant han d'amagar, perquè una part creixent de la població odia, i quan s'hi juguen els vots no val a badar.»)*

En *El tema del tema* (2003) i *Catorze ciutats comptant-hi Brooklyn* (2004) s'accentua el pessimisme sarcàstic. Hi surt l'holograma de país i el miratge de país: la Catalunya en miniatura de les festes medievals, la dilapidació del patrimoni, l'entreteniment vacu en símbols, etc. Concretament, sobre Barcelona, hi destaca la situació del català: la sensació plena de sentir-te estranger a la pròpia ciutat. En la crònica «Marc Antoni era maricón» hi surt la ciutat que es diu preferentment a través de la propaganda turística: la Rambla inicial que era escenari de la seducció, ara és l'escenari grotesc del *kistch* urbà.

A diferència de tant d'escriptor que amb el pas dels anys es va convertint en una pàl·lida caricatura de si mateix, Quim Monzó encara ha d'escriure el seu millor llibre: l'instrument de què se serveix cada dia és més esmolat.

9. Bibliografia

Reculls de contes

Mil cretins. Barcelona: Quaderns Crema, 2007

Tres Nadals. Barcelona: Quaderns Crema, 2003

El millor dels mons. Barcelona: Quaderns Crema, 2001

Vuitanta-sis contes. Barcelona: Quaderns Crema, 1999

Guadalajara. Barcelona: Quaderns Crema, 1996

El perquè de tot plegat. Barcelona: Quaderns Crema, 1993

L'illa de Maians. Barcelona: Quaderns Crema, 1985 i 2000

Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury. Barcelona: Quaderns Crema, 1980 i 2001.

Uf, va dir ell. Barcelona: Quaderns Crema, 1978 i 1999.

Self Service. Barcelona: Iniciativas Editoriales SA, 1977, amb Biel Mesquida

Novel·les

La magnitud de la tragèdia. Barcelona: Quaderns Crema, 1989 i 2005.

Benzina. Barcelona: Quaderns Crema, 1983 i 2005.

L'udol del griso al caire de les clavegueres. Barcelona: Edicions 62, 1976.

Reculls d'articles

Catorze ciutats comptant-hi Brooklyn. Barcelona: Quaderns Crema, 2004

El tema del tema. Barcelona: Quaderns Crema, 2003

Tot és mentida. Barcelona: Quaderns Crema, 2000

Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes. Barcelona: Quaderns Crema, 1998

No plantaré cap arbre. Barcelona: Quaderns Crema, 1994

Hotel Intercontinental. Barcelona: Quaderns Crema, 1991

La maleta turca. Barcelona: Quaderns Crema, 1990

Zzzzzzzz. Barcelona: Quaderns Crema, 1987

El dia del senyor. Barcelona: Quaderns Crema, 1984

En la pàgina web de l'autor (www.monzo.info) es pot trobar unes exhaustives i actualitzades bibliografia i antologia de ressenyes, entrevistes i estudis crítics sobre l'obra de Quim Monzó en diferents llengües. A banda de la bibliografia de les traduccions que ell ha fet i de les traduccions que altres han fet de les seves obres, també s'inventarien les publicacions de Quim Monzó en revistes, catàlegs, llibres col·lectius, etc.