



Narrativa catalana de la postmodernitat

Històries, formes i motius

Jordi Marrugat



UBe

Narrativa catalana de la postmodernitat

Narrativa catalana de la postmodernitat

Històries, formes i motius

Jordi Marrugat



Universitat de Barcelona

Publicacions i Edicions

Sumari

Presentació.....	9
1. EL CAMÍ OBERT PER QUIM MONZÓ EN LA HISTÒRIA DE LA NARRATIVA CATALANA	15
2. POSTMODERNITAT I NOVEL·LA	71
Benzina per al gènere novel·lístic o la desconstrucció de la novel·la moderna.....	77
La magnitud de la tragèdia de l'home postmodern	88
Altres formes de representació novel·lística de la vida postmoderna	102
Vicenç Pagès Jordà o el classicisme postmodern	116
La integració de veus disperses: la novel·lística de Jaume Cabré	128
Novel·la i història	153
Elegies per un món perdut	162
De la gran novel·la sobre Barcelona i altres debats literaris postmoderns	178
3. TEMES I MOTIUS DE LA NARRATIVA DE LA POSTMODERNITAT	197
Civilització i barbàrie	197
Temps lliure, espectacle i joc	227
La mentida com a veritat	255
Mons, imatges, identitats	271
Conclusió	319
Índex onomàstic	325

Presentació

Un dels sentits més consolidats del plurisignificatiu concepte de «postmodernitat» és el que l'entén com el període històric que, a Occident, segueix el de la modernitat. Sorgeix d'una sèrie de canvis materials que provoquen transformacions essencials en la concepció de la realitat, la seva representació simbòlica i, és clar, allò que anomenem cultura en el seu sentit més ampli.¹ Aquest pas de la modernitat a la postmodernitat, tot i ser gradual i succeir en diferents èpoques de la segona meitat del segle xx segons l'estat en què es troba l'evolució del capitalisme en cada país, s'ha situat molt sovint en la data simbòlica de 1968. La revolta que es produí aquell any principalment a França va fer evident la consolidació d'una nova cultura entre els joves que comportava indestruïblement una crisi del discurs marxista, el gran relat modern que havia permès una representació unitària i coherent de la història i l'evolució material, social i cultural de la humanitat. Paral·lelament, a més, en l'àmbit de l'arquitectura s'estava esdevenint un canvi substancial al qual s'aplicaria per primera vegada el terme de «postmodernitat»: la crisi de l'estil racionalista en favor d'un tipus d'arquitectura eclèctica que, en lloc de pensar l'espai com una aplicació a la realitat de concepcions racionalistes o idealistes pures, el pensava des de la mateixa realitat, és a dir, adequant-se a la diversitat de substrats i arquitectures preexistents en tot espai.² A Catalunya, tots aquests canvis eren detectats immediatament, quan Alexandre Cirici descriví la generació de joves dels anys seixanta com aquells que

[...] s'incorporen a la vida activa al moment del *boom* de la societat de consum, de la revolució sexual, dels moviments joves de Berkeley, d'Amsterdam i d'Estrasburg, i els arriben reflexos del món *hippy*, de l'hedonisme de Marcuse i de la primacia dels mitjans de McLuhan. Descobreixen la cultura de l'oci i digereixen el marxisme i el freudisme. Els Beatles han estat essencials al començ del període,

¹ Vegeu: F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres: Verso, 1991.

² Vegeu-ho analitzat, juntament amb altres qüestions clau de la postmodernitat, a: D. HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Malden: Blackwell, 1990.

per allò que representaven —com Pevsner, Barnham, Baynes, Reilly han vist— de voluntat de viure un temps postmodern, àdhuc contra-modern, enfront de la pedanteria i el purisme funcionals, i contra la cotilla que el racionalisme semblava posar a la jove facultat creadora.

[...] Entre els arquitectes, del 62 al 65 hi ha l'actitud postmoderna, amb un assenyalat hedonisme.³

Des d'aquests punts de partida, sorgiren un nou període històric, el seu nom i una sèrie de discursos estètics nous que, a diferència dels moderns, no aconseguirien mai articular-se en el que en la modernitat era considerat un moviment o un esperit d'època. En efecte, un dels canvis materials bàsics de la postmodernitat fou l'immens augment progressiu de canals de difusió de la informació —se n'ha parlat, també, com de la societat de la informació. Això generà una creació constant de discursos sempre renovats, substituïts els uns pels altres sense tenir-se en compte entre si, lluny de la idea de progrés que havia estat un altre dels metarelats articuladors de la modernitat.⁴ L'existència simultània d'una infinitud de discursos féu impossible una representació unitària de la humanitat o d'una sola societat, així com l'articulació d'estils imperants en funció d'una idea d'època. Cosa que comportà, també en la literatura catalana, la desaparició de moviments literaris —el darrer moviment que pot considerar-se com a tal fou el realisme històric que, com un anunci de la postmodernitat, ja ni tan sols aconseguí un consens ampli de la cultura del seu temps.⁵ Els discursos estètics es dispersaren i s'individualitzaren fins arribar a generar obres com la de Miquel Bauçà, no només singularment individual en el seu aspecte, sinó conscientment construïda a partir de la idea que en la postmodernitat no hi ha comunicació possible entre individus; que els éssers hu-

3 A. CIRICI, «La generació dels seixantes», *Serra d'Or*, 121 (15-10-1969), p. 67-69. Per a un comentari d'aquest text en relació amb el seu context i, per tant, amb l'inici de la postmodernitat a Catalunya: V. MARTÍNEZ-GIL, «1969: la generació de la televisió?», dins A. M. COMPAGNA, A. de BENEDETTO i N. PUIGDEBALL, eds., *Momenti di cultura catalana in un millennio*, vol. 1, Nàpols: Liguori, 2003, p. 247-261.

4 Vegeu una definició clàssica de la postmodernitat feta sobre aquesta idea a: J.-F. LYOTARD, *La condició postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. J. Pipó Comorera i F. Pons Fornell, Barcelona: Centre d'Estudis de Temes Contemporanis i Angle, 2004.

5 Per a una explicació general de la literatura catalana de la postmodernitat, vegeu: V. MARTÍNEZ-GIL, «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», dins J. B. CULLA, dir., *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 12 (*Autogovern i reptes de la fi de segle*. 1980-1997), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 314-323; i V. MARTÍNEZ-GIL, «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins R. PANYELLA i J. MARRUGAT, eds., *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i L'Avenç, 2006, p. 299-322.

mans vivim aïllats i en lluita constant entre nosaltres.⁶ Al pol oposat, els intents postmoderns de copiar algunes de les tàctiques modernes per a la construcció de moviments fracassaven de manera estrepitosa.⁷ I és que, com no podia ser d'altra manera, la condició postmoderna afecta profundament tant el desenvolupament intern de la literatura del seu temps com la seva projecció social o qualsevol altre aspecte de la seva creació i la seva difusió. Molt especialment en els gèneres narratius, ja que són els que es produeixen més estretament vinculats al funcionament industrial de les editorials, un dels factors que, potenciat al llarg de la postmodernitat, n'ha condicionat plenament el sistema literari.

Si entenem, doncs, la postmodernitat com un període històric dins del qual es donen aquests canvis, tot autor que escrigui la seva obra en aquesta època és un escriptor postmodern. L'adjectiu esdevé una categoria històrica neutra que no compromet amb cap estètica ni cap ideologia. Qualsevol escriptor català que hagi construït la seva obra des de, aproximadament, els anys seixanta o setanta fins a l'actualitat és, en aquest sentit, un escriptor postmodern. Tant si es dedica a criticar les condicions del seu temps com a exaltar-les, tant si se sent hereu i continuador de diversos aspectes de la cultura moderna com si renuncia a tots, tant si rebutja els intents de definició d'una estètica postmoderna com si en participa, tant si ha utilitzat el terme «postmodernitat» com si l'ha demonitzat o ignorat.

Aquest llibre, tal com indica el títol, proposa un estudi d'alguns dels aspectes de la narrativa catalana produïda pels escriptors postmoderns, pels homes i les dones que han escrit en el temps històric de la postmodernitat. Ho fa sense una voluntat totalitzadora, sense pretendre establir un cànon o explicar la història de la narrativa d'aquest període —un objectiu molt complicat d'assolir per les mateixes característiques internes amb què s'ha desenvolupat.⁸ Els processos històrics hi seran tinguts en compte, ja que ajuden a comprendre el que ha succeït. Fins i tot s'intentarà fixar-ne alguns de cabdals. Però la intenció principal del present llibre és extreure coneixements d'algunes de les moltes narracions publicades en els darrers quaranta anys. La literatura és un mitjà

6 Vegeu una lectura de l'obra de Bauçà en aquests termes a: J. MARRUGAT, «L'escriptor català i la societat postfranquista. Models de relació de l'escriptor català amb la seva societat des de la fi del franquisme fins als nostres dies (I)», *Revista de Catalunya*, 234 (desembre de 2007), p. 9-41.

7 Vegeu: J. AULET, «Els anomenats "imparables" i els esforços per a la construcció d'un moviment literari», dins PANYELLA i MARRUGAT, eds., *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, p. 348-363.

8 Pel que fa a aquesta qüestió, vegeu una anàlisi crítica dels discursos històrics sobre la literatura catalana de la postmodernitat en el primer capítol de: J. MARRUGAT, *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.

extraordinàriament complet i complex de coneixement de l'ésser humà i del món. Per això, llegir una part de la literatura catalana més recent ens ajudarà, sens dubte, a conèixer-nos i comprendre'ns més plenament com a éssers humans d'un temps i un lloc concrets.

Amb tals objectius, les pàgines que segueixen conformen tres capítols. El primer, «El camí obert per Quim Monzó en la història de la narrativa catalana», presenta una anàlisi del conjunt de la trajectòria del narrador català postmodern més complet, popular i influent. Exposava quines han estat les novetats que ha introduït en el conjunt de la narrativa catalana la seva obra, la manera com aquesta ha estat capaç de construir-se en relació a uns temps nous i la influència que això ha exercit en altres narradors de l'època que li poden ser més o menys pròxims. I és que la lectura de la narrativa de Monzó és un dels actes que pot aportar més coneixement de si mateix i el propi temps a l'home postmodern. És per la importància que té, la consciència de la seva època que demostra i la seva gran qualitat que l'obra de Monzó serà el punt de referència primer de tots els altres apartats d'aquest llibre.

Així, quan el segon capítol, «Postmodernitat i novel·la», analitza les relacions que el gènere novel·lístic ha mantingut amb els temps postmoderns, també parteix de les dues novel·les publicades per Monzó. Són exemple de renovació i adaptació del gènere a una nova època. Per tant, la seva lectura atenta serveix molt bé per conèixer-la. Altres opcions novel·lístiques s'han mostrat també molt eficaces, tal com demostra la resta d'apartats del capítol.

El tercer i últim capítol, «Temes i motius de la narrativa de la postmodernitat», posa en relació el tractament de diversos temes i motius comuns en diferents narracions del període per arribar a un cert coneixement de la condició de l'home postmodern.

Per acabar, és just exposar aquí que la redacció i la publicació d'aquest llibre no haurien estat mai possibles sense que hi concorregués l'ajut de persones i d'institucions ben diverses. L'autor vol fer constar: el seu deute formatiu amb el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i amb la Universitat Autònoma de Barcelona, sobretot, pel que fa al tema d'aquest llibre, amb les classes de Víctor Martínez-Gil; l'incentiu que ha significat l'exercici de la crítica des de la revista *Els Marges* i, per tant, el suport rebut dels membres de la seva redacció, especialment de l'enyoradíssim Jordi Castellanos; l'empenta final inestimable de Josep Murgades; el bon acolliment de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, i una subvenció de la Institució de les Lletres Catalanes de l'any 2010 per a l'escriptura del que avui és una part d'aquest llibre. En els

molts anys que ha durat la seva realització, però, ha resultat valuosíssim com cap altre el suport de familiars i amics. A més, la companyia quotidiana de Julià Monje ha estat imprescindible per superar els tràngols i les fatigues que sempre comporten aquesta mena de treballs —i, en general, l'intent de participar en la literatura catalana. El conjunt del llibre, doncs, li és dedicat, ben merescudament, a ell.

El camí obert per Quim Monzó en la història de la narrativa catalana

Monzó encetava amb —*Uf, va dir ell* una literatura imaginativa i fàcil de llegir que reflectia, amb tocs d'humor que no amagaven un cert sentit tràgic de l'existència, la desorientació ideològica de la nova societat postfranquista. Monzó va saber adaptar els trets textualistes i rupturistes de la literatura dels setanta a la nova narrativitat que exigia l'entorn postmodern. Ben aviat [...] van aparèixer un seguit de narradors joves que, alguns més estrictament i d'altres derivant cap al costumisme, van seguir els passos de Monzó i van fer bandera de l'humor, la fantasia i el retrat dels nous costums urbans: Sergi Pàmies, Josep Maria Fonalleras, Maria Jaén, Màrius Serra, Rafael Vallbona, Lluís Anton Baulenas o Toni Cucarella.¹

En efecte: després de publicar diversos articles periodístics de to compromès, amb la seva primera novel·la, *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976), Monzó havia entrat al món de la creació literària assumint la nova cultura popular juvenil i adoptant un to irònic respecte de l'ambient de compromís ideològic que encara imperava i de l'experimentalisme de certa narrativa catalana dels setanta —un títol tan llarg i absurd era, òbviament, una paròdia de títols com *Oferiu flors als rebels que fracassaren* o *També les formigues, Dylan, algun dia ploraran de solitud*. Tanmateix ho feia seguint encara certs recursos típics d'aquest experimentalisme —com el pastitx o la transgressió d'algunes normes sintàctiques i tipogràfiques— i mostrant un compromís social innegable. Una actitud ambivalent que aniria evolucionant cap a noves formes narratives apa-

1 V. MARTÍNEZ-GIL, «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», dins J. B. CULLA, dir., *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 12 (*Autogovern i reptes de la fi de segle. 1980-1997*), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 314-323. Vegeu també, en relació amb tot el que segueix: V. MARTÍNEZ-GIL, «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins R. PANYELLA i J. MARRUGAT, eds., *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i L'Avenç, 2006, p. 299-322; i J. MARRUGAT, «L'escriptor català i la societat postfranquista. Models de relació de l'escriptor català amb la seva societat des de la fi del franquisme fins als nostres dies (I)», *Revista de Catalunya*, 234 (desembre de 2007), p. 9-41, i 235 (gener de 2008), p. 9-32.

rentment més tradicionals, essencialment humorístiques, fàcils de llegir però que, en certa manera, no deixaven de contenir una actitud compromesa. De fet, la feien possible en una societat en què el compromís de tipus modern s'havia mostrat inviable perquè havien entrat en crisi els grans relats i, amb ells, la representació unitària de la humanitat que permetia a l'intel·lectual adoptar *la* veu de *la* justícia, *els* valors universals i *el* progrés. —*Uf, va dir ell* (1978) era el primer llibre que mostrava obertament aquesta nova manera de fer de Monzó, que es desenvolupà al llarg de les dècades següents amb nous llibres de narracions —...*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980), *L'illa de Maïans* (1985), *El perquè de tot plegat* (1993) i *Guadalajara* (1996), recopilats i revisats el 1999 a *Vuitanta-sis contes*, seguit d'*El millor dels mons* (2001) i *Mil cretins* (2007)—, dues novel·les —*Benzina* (1983) i *La magnitud de la tragèdia* (1989)— i col·laboracions habituals en els mitjans de comunicació escrits i audiovisuals.

Aquesta adaptació de l'escriptura de Monzó a la postmodernitat era feta amb plena consciència. Fins al punt que —*Uf, va dir ell* podia llegir-se, en bona part, com un posicionament de l'autor respecte a la tradició literària en les noves circumstàncies de la postmodernitat.² El llibre s'obria amb «Història d'un amor», conte que reprenia el gran tema de la tradició literària, l'amor, per tractar-lo des d'un punt de vista exclusivament sexual i humorístic: és la història d'un coit interromput, sense ejaculació final, des del segle XVIII fins a l'actualitat. La lleugeresa amb què es narra comporta una transgressió conscient de les convencions realistes, una paròdia del psicologisme —en la història del trauma infantil d'ella— i una burla sense pal·liatius tant de la literatura sentimental com de la intel·lectualitzadament transcendent. El rebuig d'aquesta darrera, a més, es reprèn en l'últim conte del recull, «Confidència», amb referents molt concrets. Un narrador volgudament identificat amb l'autor de les narracions que precedeixen aquesta ironitza de nou sobre les explicacions psicològiques causals típiques de la narrativa realista clàssica:

Jo he estat sempre un tastaolletes, això que quedi clar de bell antuvi. No sé si de mena o impulsat per les circumstàncies, que es diu en aquests casos. Ja de petit canviava tot sovint de col·legi (la qual cosa, ben pensat, tampoc no vol dir res, ja

2 Vegeu una lectura d'aquest llibre a: M. CAMPILLO, «En un pla paral·lel a la realitat», *Serra d'Or*, 230 (novembre de 1978), p. 48-50; i V. ALONSO, «*Uf, va dir ell*: d'hores sifilitiques i multicolors», dins M. C. ZIMMERMANN i A. CHARLON, eds., *Actes del dotzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Universitat París IV – Sorbonne, 4-10 de setembre de 2002*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 409-422.

que si, per una banda pot néixer d'aquest fet, la meva inconstància, també pot ser ben bé tot el contrari: que a conseqüència d'una inconstància congènita, de petit canviés tan sovint de col·legi; en fi: és igual). [p. 121]

I hi afirma que «m'he empassat tot Bergman (només *El setè segell* l'he vista set vegades!) i tot Espriu. De cap dels dos no n'he entès ni un brot i, a més, m'adormo instantàniament» (p. 125). Una confessió que, a banda del rebuig a la transcendència metafísica adoptada en el tractament del tema de la mort per les obres de Bergman i Espriu,³ implica també un rebuig a la narrativa tradicional en conjunt. El protagonista d'*El setè segell* intenta ajornar la seva fi tot jugant una partida d'escacs amb la Mort. En canvi, el narrador de «Confidència» explica que la seva passió pels escacs li passà de seguida —i per això, és clar, és mort: no ha pogut fer com el protagonista de la pel·lícula de Bergman. El motiu n'és que «un joc on tots dos jugadors estan d'acord en les regles, és inútil i ensopit, ja que l'únic interès pot provenir de la dialèctica entre dos reglaments diferents sobre un mateix taulell» (p. 121). Heus ací perfectament exposades les bases de la narrativa de Monzó: sobre el taulell de la literatura, les expectatives del lector, les regles del joc que ha après en la tradició, seran constantment defraudades per un autor que transgredeix conscientment la tradició i es crea les pròpies regles de joc, diferents de les del lector. Seguir els dos el mateix reglament —clàssic, realista— seria avorrit. Per això, el narrador de «Confidència» es descriu com a tastaolletes inclassificable: ho ha provat i vist tot sense lligar-se a res, des de les drogues fins al compromís social, des de l'activitat sexual fins a la contemplació i l'amor, des de l'atur fins a tota mena de treballs. No per casualitat el mateix Monzó també es presenta, en la nota d'autor de la primera edició del llibre, com un tastaolletes de múltiples vides:

En aquesta reencarnació, entre d'altres coses i sempre provisionalment (com una generalitat qualsevol), Quim Monzó (les Corts de Barcelona, 1952) ha fet de dibuixant d'histories, de saltataulells, de pintor de parets i de diumenges, de realitzador de pel·lícules dites alternatives, de dissenyador gràfic, de repòrter més o menys bèl·lic a Cambodja, Vietnam i Irlanda, de jugador d'hoquei patins, de venedor ambulant de cúpules de plàstic per a banyadors, de barber, de passavo-

3 També hi ha, és clar, una burla de l'ús simbòlic del número set en la pel·lícula de Bergman. El rebuig de la transcendència és una constant del llibre en l'ús d'expressions iròniques com «filosofies ara!» (p. 47) o «ximpleries ontològiques» (p. 73). Vegeu també: «Poca bromà!», dins Q. MONZÓ, *Zzzzzzzzz...*, Barcelona: Quaderns Crema, 1987, p. 85-86.

lant per les Amèriques, les Europes i les Àfriques, de pornògraf a preu fet, de guionista de films d'altri, de lletrista de cançons i de cuiner exòtic per als amics.

Resultat d'aquesta diversitat d'experiències, és lògic que els seus relats —els del narrador del darrer conte, els de Monzó— siguin fets amb la llibertat més absoluta, des dels propis reglaments, sempre diferents als de la tradició i als que el lector pot preveure. I, com hem vist, trencant definitivament la distinció moderna entre literatura culta i literatura de consum, alta cultura i cultura comercial, elevat i baix. Bergman i Espriu formarien part de l'alta cultura, però Monzó se'n riu alhora que els utilitza com a referents al costat de, per exemple, la literatura eròtica.

Aquesta manera de tancar el llibre amb una reflexió metaliterària sobre allò que s'hi ha escrit fou represa a ...*Olivetti, Moulinex, Chaffôteaux et Maury, El perquè de tot plegat, Guadalajara* —en aquest cas, però, la reflexió gira sobre l'eix de la lectura i no tant sobre el de l'escriptura— i, per tant, *Vuitanta-sis contes*. A més, en aquest últim llibre, es dona un nou context al primer conte d'—*Uf, va dir ell* que també en permet una lectura metaliterària. En efecte: *Vuitanta-sis contes* s'obre amb la història d'un coit sense ejaculació i es tanca amb el darrer conte de *Guadalajara*, la història d'un «lector apassionat» que no acaba mai la lectura de les novel·les que comença. Tota una síntesi de l'obra literària de Monzó: tota una metàfora gens casual que associa els actes sexual, d'escriptura i de lectura. I tota una lliçó de vida i literatura. En aquestes, allò que importa no és mai tant la destinació final —al cap i a la fi, la mort, l'orgasme com a petita mort o el «Fi» i la pàgina en blanc— com el camí recorregut —la vida en si mateixa, el plaer del sexe, el plaer de viure i llegir. La literatura ens permet fantasiejar i ens allibera de l'esclavitud a què ens sotmet el pas del temps. Per bé que, és clar, «tard o d'hora» cal prendre «la decisió definitiva»,⁴ assumir aquest pas del temps i la mort. La literatura també ens hi ajuda perquè, com acabem de veure, ens en fa prendre consciència.

—*Uf, va dir ell*, doncs, fou l'inici —encara amb força rastres estilístics dels llibres anteriors— d'aquesta ferma línia monzoniana. Entre el primer i el darrer conte del recull se succeeixen les paròdies i transgressions de la tradició literària. L'humor recau sobre aquesta i sobre el context històric contemporani. Per exemple, sobre els debats entorn a la idea de Països Catalans en el conte «En un temps llunyà»; o bé a «Splassshhf», el narrador exigeix «la socialització del món» (p. 45) no com una forma de compromís social («el

4 Q. MONZÓ, *Vuitanta-sis contes*, Barcelona: Quaderns Crema, 1999, p. 635.

món se'ns en fot», p. 45), sinó com l'única manera que tindria de fer realitat els seus somnis eròtics amb Carolina de Mònaco. Monzó fins arriba a parodiar la pròpia obra, ja que una frase tan fonèticament treballada com «l'udol del sol àlgid planava sobre totes les testes» (p. 32) sembla escrita com una burla del propi títol *L'udol del griso al caire de les clavegueres* —i del llenguatge rebuscat que havia caracteritzat bona part de la poesia i la narrativa de la dècada de 1970.

Seguint aquesta línia destranscendentalitzadora, *L'illa de Maïans* feia burla del tòpic filosòfic que planteja una confusió ontològica entre realitat i somni. En un moment en què un personatge dubta de la realitat d'allò que està vivint, li passa pel cap aquesta qüestió, que el narrador recargola humorísticament, però que ni tan sols es molesta a exposar completa, sinó que l'enllesteix amb uns punts suspensius i un etcètera:

Z va pensar: «Això és un somni que acabarà en despertar-me, de debò, en un túnel; però he sortit d'un túnel mentre em despertava d'un somni: potser somio un somni dins d'un somni: somnis concèntrics: un somni dins d'un somni dins d'un somni dins d'un somni...; potser aquest estadi que anomenem vida no és sinó un altre somni, el més terrible de tots, l'últim, del qual només ens despertem en morir...» Etc. [p. 53-54]⁵

En la mateixa direcció i aquest mateix any 1985, Monzó es permetia criticar irònicament la figura —ja anacrònica— de l'intel·lectual modern.⁶ Dos anys abans ja havia desmitificat la típica imatge de l'escriptor que el representa com un ésser diferent, estrany, fins i tot superior o d'experiències existencials angixades i extremes.⁷ Semblantment, alguns anys més tard, ironitzava sobre un dels models més tòpics —i ja, també, anacrònics— d'escriptor modern, aquell que, obsessivament dedicat a l'escriptura de la seva «Gran Obra», menysprea el contacte amb el públic lector, els mitjans de comunicació i la societat en general; l'escriptor que s'ha oblidat de viure.⁸

I és que un altre dels fets que havia contribuït a fer entrar en crisi aquest model d'escriptor i intel·lectual sobre el qual Monzó ironitzava fou que els

5 En la versió de *Vuitanta-sis contes* (p. 247) desapareixen els punts suspensius, però es manté l'«Etc.» burleta.

6 «L'intel·lectual», dins MONZÓ, *Zzzzzzzzz...*, p. 101-102.

7 «L'ofici d'escriure», dins Q. MONZÓ, *El dia del senyor*, Barcelona: Quaderns Crema, 1984, p. 45-48.

8 «La divina providència», dins Q. MONZÓ, *El perquè de tot plegat*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 163-166.

canvis materials de la postmodernitat havien desplaçat el centre de gravetat de la vida pública des de la premsa escrita, el llibre i la Universitat fins a la televisió —amb els consegüents augment, dispersió i, molt sovint, simplificació i banalització de discursos. Monzó també va saber-se adaptar a aquesta nova condició i assolí una immensa popularitat gràcies a la seva participació en programes de ràdio com *El lloro, el moro, el mico i el senyor de Puerto Rico* (1984-1985)⁹ o *El mínim esforç* (1985-1987) i, sobretot, en el programa de televisió *Persones humanes* (1993-1994).¹⁰ De fet, el 1986, ell mateix havia ironitzat contra les crítiques rebudes pel jove escriptor Alfred Bosch per haver-se presentat al programa de Televisió de Catalunya *Vostè jutja*:

Molta gent —o potser no tants: deixem-ho en alguns—, alguns s'han dut les mans al cap davant de la gosadia de Bosch a presentar-se a un concurs televisiu. ¿Com pot un escriptor, per molt jove que sigui, rebaixar-se a participar en un xou d'aquesta mena?, diuen. Les veus que censuren l'acció de Bosch —o que hi fan la rialleta— troben que és un desprestigi entre el gremi literari i el públic potencial d'un escriptor que algun dia deixarà de costat l'adjectiu jove. Troben que presentant-se en l'esmentat concurs en qualitat de testimoni encara es pot acceptar. Però presentar-s'hi ni més ni menys que a concursar és totalment fora mesura. La televisió banalitza, envileix. Recordem que, no fa pas gaires anys, la més illustre regidora de cultura del país s'ufanava encara de no tenir televisor a casa.¹¹

Però tot i haver sabut adaptar-se perfectament a les condicions de la postmodernitat, el discurs de Monzó no s'hi acomodà complagudament. Una narració com «Vida matrimonial»¹² mostra lúcidament les tristes conseqüències de la comunicació quotidiana entre persones en l'era de la revolució dels mitjans de comunicació; «El poder de la paraula»¹³ dirigeix una crítica corrosiva a la immensa quantitat de persones que, en la societat de la informació, es

9 Es van recollir algunes de les entrevistes fetes en aquest programa de ràdio a: R. BARNILS, Q. MONZÓ i J. VENDRELL, *El lloro, el moro, el mico i el senyor de Puerto Rico*, Barcelona: Empúries, 1987.

10 El mateix Monzó ha comentat la seva participació a la ràdio i la televisió a: «Quim Monzó», dins M. CASACUBERTA i M. GUSTÀ, eds., *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 123-128.

11 MONZÓ, *Zzzzzzzz...*, p. 130-132.

12 MONZÓ, *El perquè de tot plegat*, p. 21-23.

13 Q. MONZÓ, *Guadalajara*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 87-93. Vegeu un comentari d'aquest conte i de tot el llibre al qual pertany a: M.-C. ZIMMERMANN, «Langages et métalangage dans *Guadalajara*», *Revue d'Études Catalanes*, 1 (1998), p. 79-105; i J. GÀLVEZ, «*Guadalajara*: lecture de quatre contes», *Revue d'Études Catalanes*, 1 (1998), p. 107-156.