

Memòria i ficció: metaficció historiogràfica en la narrativa de Jesús Moncada

Carme Gregori Soldevila (València)

Summary: The critical reception of Jesus Moncada's work has been determined by critical debate that opposed rural literature and urban literature in the eighties of the twentieth century. From this perspective, the narrative of Moncada has been identified with the desire to preserve the memory of Mequinensa, disappeared under the water. The paper proposes a reading of author's work from the historiographic metafiction in which the exercise of memory is not to be understood as the desire to preserve against forgetting a lost world, but as a question about mechanisms of understanding of the real one, about conditionings and limits on access to knowledge of history and about relationship between fiction and reality. The main resources of historiographic metafiction analysed are: dispute of memory, fantastic elements, fragmentation of narrative by marginal characters of story, intertextuality, loss of reliance on narrator and irony.

Keywords: Historiographic metafiction, Jesús Moncada, contemporary Catalan narrative, irony ■

Received: 17-12-2015 · Accepted: 11-01-2016

■ 1 Jesús Moncada i el debat 'novel·la rural – novel·la urbana'

En 2010, amb motiu de la commemoració del cinquè aniversari de la mort de Jesús Moncada, *La Vanguardia* li dedicava dues pàgines completes de la secció de Cultura, encapçalades per un titular força significatiu: «Moncada noveló Barcelona» (Massot, 2010: 46–47); significatiu perquè revela fins a quin punt l'estèril enfrontament entre novel·la rural i novel·la urbana que va ocupar bona part del debat literari en els anys vuitanta i noranta del passat segle ha condicionat la lectura de l'escriptor i n'ha emmascarat la modernitat perquè no s'ajustava als patrons previstos per la crítica del moment. Víctor Martínez Gil (1991: 61–65) ha explicat d'una manera detallada i ben fonamentada el plantejament viciat i la distorsió de conceptes i arguments sobre els quals se sostenia la polèmica entre rurals i urbans. En el seu moment, amb la transformació de la ciutat olímpica en l'horitzó, la reivindicació d'una «literatura urbana» com a exponent de rabiosa moder-



nitat no deixava de ser una prova dels dèficits de normalitat que percebiem bona part dels sectors culturals i socials catalans. El tòpic de l'anomenada «literatura urbana» corresponia a una imatge superficial i, possiblement per això mateix, molt efectista, de ciutat moderna que aspirava a emmirallar-se en el model d'una Nova York de gratacels i *yuppies*. En aquest context, la demanda de «la gran novel·la sobre Barcelona» esdevingué una exigència de primer ordre, perquè aquesta novel·la s'estava fent, però en castellà. Moncada (1985: 1–2) mateix va denunciar, amb fina ironia, la inconsistència de la classificació entre rurals i urbans, forçant-ne la lògica per a demostrar-ne el despropòsit en aquell impagable article «Cabòries estivals», en el qual proposava anar més lluny i afegir-hi els lletraferits d'urbanització o segona residència, o distingir els rurals de secà dels de regadiu, i els cerealistes dels de zona fruitera. El recull de contes de Sergi Pàmies *La gran novel·la sobre Barcelona*, de 1997, és encara una resposta irònica a l'absurditat del debat, però anys després, en 2003, per exemple, J. F. Mira (2003: 1) es feia ressò en un article de la preocupació d'Isidor Cònsul perquè s'estaven fent «des novel·les de València» mentre la de Barcelona l'estaven fent Eduardo Mendoza, Juan Marsé o Vázquez Montalbán, un fet que interpretava com a prova de l'empenta creativa de la perifèria literària catalana, en contrast amb la debilitat de la capital.

Més enllà d'assignar patent de modernitat als escriptors pretesament urbans i negar-la als suposadament rurals, que seria un mal menor, perquè les modes són passatgeres, el major perill d'aquesta polèmica, perquè ha tingut repercussió en la interpretació de les obres, ha estat la identificació de cada grup amb una sèrie de valors estètics i ideològics que, en darrer terme, es poden resumir en la definició d'un ruralisme conservador, contraposat a una literatura urbana i progressista¹. Per molt que Àlex Broch (1989) es va esforçar a explicar que calia distingir entre una modernitat apa-

1 Per exemple, J. A. Fernández (1990: 31–34) fa dir al personatge Jean-Michel, la carta del qual figura només editar i traduir, «vaig arribar a la conclusió [...] que si tenen aquests debats, si el que ells en diuen literatura rural els dóna tan bons resultats i té tant d'èxit, si no se'n surten quan volen reflectir problemes contemporanis i no troben una estètica adequada, etcètera, etcètera, és en el fons del fons perquè tenen nostàlgia del paradís perdut. El que en realitat voldrien és, em sembla, tenir una literatura-jardí, bonica, bufona, ben controladeta. I això no pot funcionar de cap manera. No es pot pretendre tenir-ho tot sota control i parlar del caos al mateix temps, i em temo que això és el que intenten. Llavors, l'únic que podeu fer amb una certa dignitat és pintar imatges d'un món bucòlic que, encara que estigui en decadència, és coherent i reconfortant. No tenen un jardí, però, sí, en canvi, un prat amb quatre vaques, i això ja és alguna cosa: el que volen, encara que no ho reconeguin.»

rent i una modernitat profunda i que l'ambientació urbana més estrident podia vehicular un discurs retrògrad, el mal ja estava fet: s'havia infiltrat en el discurs crític la identificació de la mal anomenada narrativa rural amb la voluntat de recuperació del passat, amb el plany elegíac per uns mons perduts. Cal advertir que la major part dels crítics, incloent-hi alguns dels que tenien la voluntat programàtica d'afirmar el caràcter urbà de la literatura dels escriptors joves, reconeixien com a indiscutible la qualitat de la literatura de Jesús Moncada. Per exemple, el col·lectiu Joan Orja: tant en la ressenya que dediquen a *Camí de sirga* (Orja, 1988), on qualifiquen la novel·la d'obra memorable i alta literatura i la situen en un lloc d'honor dins la literatura catalana de l'època, com en el seu llibre-manifest *Fahrenheit 212* (1989: 107–111), on igualment rep un tractament positiu, més destacable encara perquè contrasta amb els atacs que hi reben els escriptors de la Generació dels setanta.

Si bé la categoria de «novel·la rural» ja fa temps que va caure en desús, els conceptes que li anaven associats, principalment el caràcter nostàlgic i el to elegíac, ocupen un espai destacat en la caracterització crítica de la producció de Moncada, en detriment d'altres trets definitoris. El mite de l'elegia per la destrucció de Mequinensa identifica de manera gairebé exclusiva la literatura de l'autor, entesa com a crònica dipositària de la memòria d'un món desaparegut sota les aigües.² No és la nostra intenció discutir el mite de la Mequinensa moncadiana; és indubtable que Moncada crea un univers mític de factura literària i personal; però sí que pensem que convé matisar el sentit i les funcions que aconsegueix la memòria dins aquest món i qüestionar el to elegíac d'una literatura en la qual el filtre irònic neutralitza les temptacions de lament per la pèrdua, alhora que impedeix, mitjançant el distanciament propi de la ironia, l'adhesió cercada per l'elegia.

■ 2 Memòria i ficció: la metaficció historiogràfica

Moncada va advertir en diverses ocasions sobre la substancial diferència entre la font històrica de molts dels seus materials i la condició ficcional del producte que en resultava després de sometre'ls a manipulació literària. Ell

2 Per exemple, Izquierdo (1992: 41) o Cònsul (1990: 10; 1997: 19). Encara en una de les darreres entrevistes (Muñoz 2004: 49), el titular apunta en aquesta mateixa direcció: «Jesús Moncada. La memòria d'un món negat». Fins i tot Víctor Martínez Gil, que en fa una descripció allunyada dels elements associats a l'elegia, cataloga l'obra de Moncada dins la «narrativa elegíaca», etiqueta que proposa per a designar la mal anomenada «novel·la rural».

era, afirmava, «un fabulador d'històries i no un cronista de Mequinensa» (Moret, 2002: 9). A banda de les declaracions de l'autor, també el pacte establert per les obres mateixes resulta escassament ambigu. En aquest sentit, hem de situar en un lloc destacat el capítol inicial de *Camí de sirga*, destinat gairebé en exclusiva a posar sota sospita qualsevol pretensió de fixar de manera fidedigna els esdeveniments de la història mitjançant un relat. La «crònica anònima» que anys després «va aplegar un feix de testimonis colpidors sobre l'esdeveniment» (p. 9), és a dir, sobre la demolició de la primera casa que enceta l'enrunament de la vila, hi és denunciada com una construcció ficcional, sense cap credibilitat en relació a la història real: els impressionants testimonis recollits tenen en comú que «tots, sense excepció, eren també absolutament falsos» (p. 10). La necessitat de donar un sentit determinat com a part d'un procés a allò que, en el moment de produir-se, ha passat desapercebut és el que justifica que «alguns vilatans començaren a teixir testimonis apòcrifs a fi de quedar bé davant la història» (p. 13). La crònica fixa com a memòria col·lectiva la ficció que millor s'ajusta a la percepció que els protagonistes tenen, *a posteriori*, dels esdeveniments viscuts.³ El desprestigi de la memòria col·lectiva com a font fiable d'informació apareix amb idèntica intenció programàtica a *Estremida memòria*, on es presenten com a úniques referències dignes de crèdit la crònica d'Agustí Montolí i el testimoni de l'avi Ulisses conservat per Arnau de Roda, ambdues explícitament contraposades a la memòria col·lectiva. De la narració de Montolí se'ns diu que «no estava corrompuda per les execrències amb què la memòria mequinensana havia deformat els fets» (p. 27), mentre que la versió dels fets del telegrafista «no encaixava amb l'evolució que els esdeveniments del 1877 havien experimentat a la memòria col·lectiva; era una més de les peces que el temps havia deixat de banda en acoblar i soldar el trencaclosques, una operació que l'avi va presenciar amb estupefacció i en la qual, amb comptadíssimes excepcions, van participar la majoria de vilatans, d'una manera més o menys conscient» (p. 164). La tergiversació de la història respon a la voluntat d'exorcitzar uns records que castiguen la vila amb l'estigma del crim: «Després, la boira va embolcallar els fets com un sudari. Una Mequinensa atùida, conscient de la humiliació que li havien infligit, va començar a falsejar-los per deslliurar-se'n» (p. 347).

3 Així, «[e]scamparen altres falòrnies les quals, curiosament, donat que eren tan falses com les primeres, no foren recollides pel cronista anònim. Tanmateix també formaven part de la teranyina espessa amb què molts vilatans provaven d'ofegar la quera de la mala consciència. En el fons, aquesta era la justificació secreta de la crònica, el que la feia ser acceptada com a bona per la majoria del personal que visqué els esdeveniments» (p. 13).

D'altra banda, la memòria assoleix a *Camí de sirga* una entitat física, corpòria i, en ocasions, fins i tot humanitzada, que contribueix a desviar l'atenció de les vivències evocades per a fixar-la en el mecanisme d'evocació, com quan se'ns diu que Carmela «podia seguir el fil de la memòria de l'ama, asseguda al saló, a l'altra banda de la casa; hi podia lligar el seu propi record com el Segre es nuava amb l'Ebre» (p. 120), o quan s'afirma que el vell Nelson «no va adonar-se que estava travessant els records de la Carmela, projectats llavors per la minyona en aquell punt precís de la vila» (p. 124), o quan els canvis en el paisatge urbà produïts pels enrunaments provoquen que «el tropell del record», en mancar-li les referències conegudes, es perda entre les runes (p. 149) o, encara, quan se'ns fa saber que la «riada de memòria» desfermada per la presència de Francesc Romaguera a la vila conté un «record intrús» (p. 142).

La insistència a problematitzar la percepció del passat té com a conseqüència la desnaturalització de l'objecte percebut (Hutcheon, 1989: 2). Si, per a construir la narració del passat només comptem amb representacions (testimonis, documents, etc.), aleshores, com adverteix Hutcheon (1989: 58), «[t]he representation of history becomes the history of representation» i es posen de manifest els paral·lelismes entre els processos d'escriptura de la història i els de l'escriptura de la ficció. En un text assagístic recent, Genette parla de la «fonction subrepticement fictionnalisante de la mémoire» (2014: 72), mitjançant la qual, un fet que, en el moment de viure'l, sembla del tot natural, i potser fins i tot és percebut de manera distreta, queda revestit en el record d'un aire de ficció, amb el simple moment convertit en «escena» i les persones protagonistes en «personatges». L'exercici de la memòria no és, doncs, un exercici neutre ni innocent; la memòria està feta «d'oblits i manipulacions, conscients o inconscients, deliberats o obligats» (Vila, 2005: 68). La literatura que adopta com a tema o com a motiu de reflexió els condicionaments i els límits de la memòria, per mostrar-ne els mecanismes fictivals, rep el nom de «metaficció historiogràfica» (Hutcheon, 1988: 105–123) perquè es basa en la problematització de la història, amb la intenció d'establir una tensió entre l'autoreferencialitat i la historiografia. Es tracta de centrar la reflexió en la naturalesa lingüística i ficcional del relat, amb una autoconsciència que posa el focus en l'artifici verbal i en la mimesi del procés de construcció, en comptes de centrar-se en la mimesi del producte, com pretenia el realisme del XIX. En aquest sentit, l'estructura d'*Estremida memòria* se'ns apareix com una opció deliberada d'interrogació sobre els mecanismes de captació del real i sobre la relació entre ficció i realitat. Si l'objectiu de la novel·la fos només la recuperació dels esde-

veniments del passat, perfectament s'hauria pogut limitar a fer la crònica dels fets ocorreguts a Mequinensa el 1877; però Moncada inclou un segon nivell narratiu, el de les cartes d'Arnau de Roda, que està vinculat a l'exercici de la memòria però no en el sentit de fixar-ne la narració, sinó amb la intenció de posar en evidència els seus mecanismes d'elaboració. Així, entre altres recursos, el suposat comentari d'Arnau de Roda dóna indicacions sobre la manera de construir la narració, amb la qual cosa denuncia el procediment narratiu, el caràcter imaginari i manipulable de la història narrada, com ara, en les recomanacions i instruccions a l'autor per a incorporar la versió del telegrafista a la novel·la que està escrivint (p. 164–174), o quan reflexiona sobre la impossibilitat que té la literatura de reflectir simultàniament els fets de la realitat i la necessitat que se'n deriva de seleccionar, fragmentar i ordenar la narració en seqüències successives, acceptada convencionalment per la il·lusió mimètica (p. 94). El lector veu interrompuda de forma constant la seua lectura de la història basada en els crims de la Vallcomuna i les seues repercussions, de manera que li resulta impossible instal·lar-se confortablement en el fil d'aquest relat perquè les cartes d'Arnau de Roda en trenquen la continuïtat per posar de manifest les costures de l'escriptura. Es frustren així les expectatives tradicionals de lectura perquè el text reclama una complicitat que va més enllà de la història per a centrar l'interès en els engranatges de la ficció.⁴

A més del que podem denominar «descrèdit de la memòria», la metaficció historiogràfica fa ús d'altres recursos al servei dels seus objectius de desemascarar la condició lingüística i ficcional de la narració: la introducció d'elements fantàstics o imaginaris; la fragmentació del relat de la història en multitud de relats individuals, centrats en personatges perifèrics al nucli que constitueixen els fets històrics; la intertextualitat, un narrador no fiable i altres recursos irònics que produeixen un efecte de distanciament en el lector.

4 Hutcheon (1984: 151) ha advertit que la metaficció augmenta el grau de participació del lector en la construcció del sentit del text: «Metafiction explicitly adds the dimension of reading as a process parallel to writing as an imaginative creative act. The result is that the reader's degree of participation appears to increase»; també Waugh (1984: 43) assenyala la nova funció assignada al lector en la nova concepció de la literatura: «The "Dear Reader" is no longer quite so passive and becomes in effect an acknowledged fully active player in a new conception of literature as a collective creation rather than a monologic and authoritative version of history».

En el present treball, ens centrarem en l'anàlisi de *Camí de sirga* i *Estremida memòria*, com a mostres més significatives de la metaficció historiogràfica en l'obra de l'autor.

■ 3 Elements fantàstics o imaginaris

Robert Scholes (1970) advertia, en un dels primers treballs que va introduir l'ús del concepte, que els dos principals recursos de la metaficció eren la fantasia i la ironia (Scholes, 1979: 117). La fusió d'elements imaginaris i d'elements reals, que actua com un potent dissolvent de la il·lusió mimètica i de la versemblança realista, obliga el lector a qüestionar-se la credibilitat històrica dels esdeveniments i, en últim terme, imposa la necessitat de revisar els conceptes de veritat i fantasia. Com va assenyalar Frederick M. Holmes, en relació a una de les novel·les mítiques de la metaficció, *La dona del tinent francès*, de John Fowles, si en darrer terme, el real i l'imaginari esdevenen indistingibles, això implica que «the imaginary may constitute the highest form of truth» (Currie, 1995: 210). Si no s'estableix la suspensió de la incredulitat, com fa, per exemple, la literatura del meravellós —que instaura una versemblança particular, segons la qual hom accepta els fenòmens extraordinaris com a propis del gènere—, la presència d'elements fantàstics, entesos com tot aquell fenomen l'existència del qual no està acreditada per la raó o avalada per la ciència, es converteix en un eficaç marcador de ficció perquè, en recordar el caràcter imaginari de la història narrada, en qüestiona l'estatus i obliga a reformular-ne el pacte de lectura.

A *Camí de sirga*, el record pot arribar a ser tan poderós com per a crear la realitat evocada, la qual passa a ser descrita amb un discurs directe, sense cap modalització restrictiva. La realitat imaginada ocupa, doncs, l'espai de la realitat objectiva, com s'esdevé amb la transformació del café que s'opera a través de la força del record de la narració de la batalla de Tetuan:

Davant els ulls amarats d'enyorament del Nelson, va entaular-se la batalla: retronien canons, espetegaven fusells i espingardes, xiulaven bales, brillaven sabres, baionetes i gumies. Entre les cadires, les taules i les columnes de ferro colat del café del Moll, es succeïen galopades boges, càrregues terrorífiques, topades mortals, crits de victòria, gemecs d'agonia. Eixit de vés a saber on, potser de les altes prestatgeries de les ampolles de licor ennoblides per les teranyines, un moro furios amb la xilaba tacada de sang fresca va córrer cap al Nelson per damunt del taulell. El vell llauter el veié acostar-se-li, fer una ganyota espantosa i aixecar la gúmia que empunyava... (p. 35)

No és només que la màgia del relat cree la il·lusió d'una realitat bastida amb imaginació i paraules, que és un poder indiscutible de la ficció; és que la narració crea la realitat narrada: «el narrador s'enfilava amb un poder d'evocació tan fort que es deia que el fes morú i l'espingarda amb incrustacions de nacre conservats a les prestatgeries des del temps de l'avi de l'Estanislau foren trobades vora la taula del billar una nit d'hivern, després que el vell Arquímedes enllestís una vegada més la narració de la batalla demanada pels contertulians» (p. 38). No es tracta tampoc de l'acceptació d'un ordre del món en què té cabuda el sobrenatural, que tampoc no qüestionaria una neta distinció entre ficció i realitat; la novel·la de Moncada es complau a establir un espai d'indefinició que posa en evidència els codis de representació i la condició de construcció imaginària del record.

També a *Camí de sirga*, els records, igual com les imatges, els fenòmens naturals, els espais físics o els objectes reben un tractament fantàstic, mitjançant una personificació que els cossifica i els atorga una capacitat d'actuació que, una vegada més, introdueix una interrogació sobre la realitat i sobre quins són els codis de representació d'aquesta realitat. Tant el vent com el record del crít «Recordeu l'Arnau Terret» es desorienten i no troben el camí en el paisatge urbà transformat per les primeres demolicions:

Els canvis en l'escenari desconcertaven fins i tot el vent, que, abans de cobrir de pols la Carlota de Torres i les minyones, va extraviar-se per camins fins aleshores desconeguts, oberts per les demolicions en el nucli antic de la vila. (p. 271)

El record del crít volgué ressuscitar. Però, perdut en els carrers desfigurats per les destruccions, abans de fer-se audible va desintegrar-se sobre el moll de les Vídues. (p. 152)

Amb idèntica, i igualment extraordinària, animació de l'inanimat, els carrers, les places, les cases i els dos rius «amollen desesperadament» els records, amb la voluntat que siguen recollits per algú «abans de la demolició i de l'escampadissa ineludible» (p. 36), la pupilla del mascaró de proa del Polifem «contempla» amb emocions diverses tota la vida que transcorre per davant seu a l'Edén (p. 81–88), les «velles ombres» dels morts ixen de l'espill del vestidor (p. 234) o una imatge de la vila «pugna» per retornar a la retina de Nelson.

Un exemple particularment significatiu és el de les imatges alliberades en trencar-se el gran mirall del casal dels barons de Sàssola. En aquesta ocasió, el fenomen és descrit directament pel narrador, qui se'n responsabilitza, per tant, de la veracitat, sense que es pugui atribuir a la fantasia d'un personatge, i amb un nivell de detall que fa que tampoc pugui ser entès com

un ús figurat del llenguatge. Les escenes retingudes al mirall durant gairebé dos segles passaran del cervell de l'únic espectador de la trencadissa al d'un gos perdiguer per la intervenció d'una bruixa de Lleida. L'animal embogirà per la gravetat de les imatges de l'agonia i mort del primer baró de Sàssola, enriquit en el comerç d'esclaus: els negres llançats al mar a causa d'una epidèmia declarada en el vaixell van entrar al mirall perquè «volien assistir al traspàs de l'antic capità negre» (p. 101). I amb ells, les imatges de l'horror: els trets, els cops, la desesperació, que es perden finalment, amb el pobre gos, ofegades en l'Ebre.

La presència de fantasmes, encara que siga com a creença popular, com ara, el cas del patró Josep Ibars, una ànima en pena que navega per l'Ebre amb el seu llaüt naufragat i acompanyat pel gos de la tripulació, un cas que coneixem a través de la narració de Verònica, minyona dels Torres (p. 26–28), també contribueix a dotar la novel·la d'aquesta dimensió indeterminada, que obliga a parar esment en la credibilitat dels testimonis de la crònica, a pesar de la ironia del narrador, que atribueix clarament a la coartada d'un bevedor l'explicació segons la qual el fantasma del patró s'empassa les begudes servides als cafès i tavernes o que ens presenta una minyona escandalitzada davant la idea que un pobre gose posar els peus al Casino dels senyors, per molt fantasma que siga (p. 28).

■ 4 Metalepsi i narrador no fiable

A *Estremida memòria*, Jesús Moncada apareix com a destinatari de les cartes d'Arnau de Roda, en qualitat d'autor de la novel·la i amic; és a dir, l'autor real es presenta com a narrador d'un text el narrador del qual és un personatge de ficció. La intrusió de l'autor en la diègesi representa un qüestionament dels nivells narratius i constitueix un cas clar de metalepsi, fenomen definit per Genette com «cette transgression délibérée du seuil d'en-châssement», segons el qual «un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou [...] un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégetique de l'auteur ou du lecteur» (1983: 58). No és l'únic cas de metalepsi en l'obra de Moncada; a *Calaveres atònites*, el pròleg que encapçala el recull, signat per Mallol Fontcalda, es presenta com a suposadament autèntic, en terminologia genettiana, perquè Fontcalda s'hi atorga existència real en remetre la gestació del pròleg a la relació mantinguda amb l'autor, Jesús Moncada, el qual li hauria encarregat la nota de presentació del llibre. Només un lector molt ingenu, però, pot acceptar l'existència real d'un personatge que no ve avalada per cap altre indicatiu para-

textual o extratextual. La filiació de Mallol Fontcalda, doncs, és clarament ficcional,⁵ de manera que la invocació de Jesús Moncada en el prefaci, que es troba situat per sobre de la diègesi com a autor real, i el fet que se'l situe en el mateix nivell diegètic del prologuista ficcional constitueix un cas evident de metalepsi.

Tornant a *Estremida memòria*, la nota preliminar, un prefaci auctorial original autèntic (Genette, 1987: 150–181), és parcialment assumptiu, perquè Moncada s'hi presenta com a autor de la major part de la novel·la, però també parcialment denegatiu, perquè atribueix l'autoria de les cartes, que són una part indestriable de la novel·la, a un altre autor. El recurs és vell de segles, amb un manifest caràcter irònic perquè ens consta que l'autoria de l'obra ve consagrada per l'autoritat de la coberta del llibre i pel copyright. Desdibuixar i problematitzar la imatge de l'autor, alhora que se'l fa present en la ficció, que és el lloc que no li correspon, és un mecanisme característic de la metaficció, un procediment destinat a fracturar la confiança en la veritat literària i en els vincles entre ficció i realitat.

El narrador de *Camí de sirga* és un narrador extra-heterodiegètic amb focalització zero que, en principi, té accés a tota la informació dels fets i demostra, en general, un ple domini dels esdeveniments, incloent-ne les interioritats i els secrets. Així, governa la selecció i ordenació dels materials, en funció de la conveniència del relat, amb canvis de perspectiva o salts temporals quan ho reclama el fil de la història; breu: fa gala d'una omniscència sense restriccions. Per aquest motiu, sobta que, en un moment determinat manifeste la seua ignorància; es tracta de l'episodi de la neteja del quadre que presideix el Saló de les Verges Màrtirs en el casal dels Torres, quan el narrador afirma que «una de les minyones –no sabem si la Sofia, la Carmela o la Teresa, successores de la Camil·la, l'Adelaida i la Verònica– va descobrir amb el drap un fragment de la pintura» (p. 29). El desconeixement de la identitat concreta de la minyona responsable de l'acció contrasta amb la minuciosa exactitud amb què acostuma a narrar la resta de la història; més encara, el fet que la dada que diu ignorar siga del tot irrellevant i no tinga cap conseqüència en el desenvolupament del relat ens porta a plantejar-nos el motiu pel qual ho fa constar. La resposta, una vegada més, ens indica que respon a la voluntat de fer visibles els contrac-

5 El pacte ficcional del prefaci ve reforçat per la referència a la mort d'Arnau de Roda, membre del cercle d'amistats mequinensanes de Fontcalda, de la qual diu haver-se'n assabentat, com no podia ser d'altra manera pel seu caràcter de personatge de ficció, «a l'epíleg d'*Estremida memòria*, una novel·la de Jesús Moncada» (1999: 22).

tes sobre els quals se sosté la il·lusió narrativa, fent exhibició d'una manca que, per contrast, recorda el poder il·limitat –i per il·limitat, ficcional– que la nostra credulitat concedeix al narrador omniscient. En un altre episodi, el narrador adoptarà la versió d'un personatge, el secretari del jutjat, el qual sosté «la falta absoluta de proves que confirmessin els rumors segons els quals hi havia hagut una batussa a L'Edèn a propòsit del projecte de canviar el sistema de remuntar l'Ebre» (p. 63). A pesar de tots els indicis que proclamen la certesa de la batussa suposadament inexistent, i de fer-ne una completa descripció en condicional o en negatiu, prenent-la únicament com a hipòtesi, el narrador es mantindrà sempre fidel a la mentida del secretari, sense corregir-la ni denunciar-la obertament:

Acceptant a tall d'hipòtesi que hagués existit realment, tampoc no constava que s'hi hagués afirmat que el sistema de remolcar les naus [...] Segons el secretari, era buscar la lluna per la bassa assegurar que Baltasar Teula, després d'uns dubtes sobre la virtut de la seva mare proferits en veu alta pel Jordi Ventura, havia encastat aquest a la paret amb una plantofada. [...] si allò hagués succeït, probablement hi hauria hagut un bes-canvi meteòric de fineses a L'Edèn [...] I de seguida el desastre: cambres i coristes haurien afegit el guirigall histèric de la cridòria al maremàgnum, L'Edèn s'hauria transformat en un camp de batalla, i, anys més tard, els cronistes haurien pogut xalar amb la descripció de la batussa. [...] Ara bé [...], allò eren falsies, ganes d'embolicar el credo, invencions malignes. La col·lecció de nafres exhibida aquell matí als molls per la majoria dels assistents a la marxada d'Arquímedes Quintana amb el Carlota, era producte de l'atzar i no s'hi havia de buscar més voltes (p. 64–66)

L'objectiu d'aquesta actitud per part del narrador és clarament irònic: en primer lloc, perquè permet subratllar el distanciament del narrador en relació al personatge, al qual deixa en ridícul simplement deixant-lo parlar, sense necessitat d'afegir-hi cap comentari valoratiu; però també és irònic perquè ens recorda, sobretot per l'extensió de la descripció de la batussa que, teòricament, no havia tingut lloc, la fragilitat dels testimonis, la inconsistència de les versions en què sempre se sosté la narració d'una història.

■ 5 La intertextualitat

Un altre dels mecanismes característics de la metaficció, per la seua acusada autoconsciència, és la intertextualitat: «narratives which signify their artificiality by obtrusive reference to traditional forms or borrow their thematic and structural principles from other narratives» (Currie, 1995: 4). Des

d'aquesta perspectiva, la metaficció té un component paròdic⁶ estructural, per l'apropiació que fa de materials i recursos de la tradició, tant si el seu referent és una obra concreta, com si és un gènere, un tema, un tipus de discurs o un estil. La narrativa de Moncada presenta un ús recurrent del recurs de la imitació paròdica: bastarà recordar l'estudi de Murgades (2003) sobre les fonts i els materials folklòrics de referència en el conjunt de l'obra de l'autor, però també hi podem incloure els casos de denúncia dels tòpics de la narrativa del realisme vuitcentista, mitjançant una autoconsciència que en revela el caràcter artificios, de convencions convingudes i acceptades i, per això mateix, esdevingudes transparents. A *Estremida memòria*, Arnau de Roda, en una de les cartes en què comenta els capítols que tracten la història dels crims de la Vallcomuna, dóna a entendre que és possible, per al lector i per a l'autor, captar informacions de la història no registrades per la novel·la: «quan obria un calaix de l'escriptori, jo, com et deia abans, m'he distret provant d'esbrinar els títols dels volums de la biblioteca. Tu, que hi eres més a sobre, t'has fixat si n'agafava un revòlver?» (p. 32). La ficció s'erigeix en una realitat que escapa dels límits del text escrit, la seua única realitat, com bé sap el lector; si la convenció del realisme literari consisteix, precisament, a fer oblidar la inexistència de realitat més enllà del llenguatge, el fet de tractar la ficció com una realitat física en què objectes i estímuls semblen existir de forma simultània i desordenada, lluny de reforçar la convenció, el que fa és cridar l'atenció sobre el simulacre. Un altre exemple, molt semblant, el tenim quan Arnau escriu a l'autor: «Mentre tu examinaves el dormitori de l'enginyer de mines (suposo que ja saps que es diu Canals de cognom), et fixaves en els aparells científics i en els llibres del barceloní, jo me la mirava» (p. 56). El fet de presentar com a simultànies la mirada de l'autor i la del lector, dins un mateix espai però atentes a coses diferents, reforça l'efecte d'autoconsciència del text, perquè posa en evidència una impossibilitat, com és que el lector pugui fixar l'atenció en un detall de l'escena diferent del focalitzat pel narrador. La idea que la novel·la capta i reproduïx una història que té una entitat autònoma i extraliterària és una de les convencions sobre les quals se sosté l'anomenada «màgia» literària; per què tinga efecte, el lector ha de deixar en suspens el seu coneixement dels mecanismes de la ficció i atorgar credibilitat i profunditat a les aventures del relat. La convenció, però, ha de resultar transparent per a

6 Fem servir el concepte «paròdia» en l'abast ampli en què l'utilitza la tradició anglosaxona, per a designar qualsevol de les relacions transtextuals de reelaboració que tenen com a referent obres, gèneres, estils, etc. (Hutcheon, 1991).

assegurar el seu funcionament òptim; si no, l'efecte obtingut és just el contrari, el subratllat de l'artifici, com podem observar quan Arnau deixa entendre que l'acció de la història continua més enllà del que queda registrat a la novel·la i que el text literari funciona com una reproducció perfectament superposada a la realitat: «A la Quima, va resultar-li impossible proclamar l'odi pel Valentí. No va poder suportar la visió de la comitiva arribant a l'Arenal i va perdre els sentits quan els primers genets li passaven a frec. Si haguessis allargat el capítol unes quantes ratlles més, l'hauries vist caure rodon» (p. 343).

La funció de la paròdia en els textos metaficcional s'ha d'entendre amb una intencionalitat renovadora perquè, com ha assenyalat Waugh (1984: 69), la paròdia de les velles convencions és fonamental per a produir nous desenvolupaments en la ficció.

■ 6 La ironia

La metaficció és constitutivament una modalitat de discurs irònic: «metafiction was fiction with self-consciousness, self-awareness, self-knowledge, ironic self-distance» (Currie, 1995: 1). Aquesta condició atrau i afavoreix, per afinitat, l'ús de la ironia textual com a recurs, un dels principals, segons Scholes (1979: 117), al servei de la metaficció.

La ironia és un tret distintiu que pocs han sabut negar a Moncada; fins i tot quan entrava en col·lisió amb el to elegíac que se li atribuïa, la presència i el poder de la ironia hi resultava tan consistent que era impossible menys-tenir-la. En efecte, la narrativa de Jesús Moncada conté un repertori extens i variat d'ironies textuales, que repassarem a tall d'il·lustració significativa, sense pretendre fer-ne l'inventari exhaustiu. Les més significatives són, probablement les ironies dels narradors, que filtren des del seu punt de vista la narració mitjançant la funció ideològica sempre que convé als seus interessos, amb una intencionalitat irònica en moltes ocasions. La veu narrativa funciona tot sovint com un ironista que busca la complicitat del narratori —és a dir, la del lector—, convertint en víctimes de la seua ironia alguns dels personatges. Així, per exemple, a *Camí de sirga* podem observar el contrast entre la valoració que l'enginyer de mines fa del seu magisteri i la recepció per part dels miners, reflectit intencionadament per un narrador que desqualifica i escarneix el personatge, a qui, ja d'entrada, qualifica de «tifa»:

Els vells capatassos escoltaven atentament les instruccions del facultatiu, prolixes i farcides de tecnicismes pedants, per foradar galeries, trobar vetes, atacar cingles, posar vies

i apuntalar sostres; es guardaven de seguir-les com de caure al riu, i el senyor enginyer, satisfet de transmetre un bri de ciència a aquells miserables ignorants, se'n tornava a badar al seu despatx oficial de la ciutat. (p. 103)

Un dels procediments que fa servir per a denunciar com a ridículs o inapropiats els pensaments, actes o opinions dels personatges consisteix a reproduir-los o descriure'ls simplement, amb la voluntat que es desqualifiquen per ells mateixos. Es tracta de la ironia entesa com a menció (Sperber i Wilson, 1978), que posa l'èmfasi en el fet que la ironia obliga a centrar l'atenció sobre l'enunciat mateix i a emetre'n un judici, més que no sobre la realitat designada. Per exemple, el militar que, a *Camí de sirga*, es nega a acceptar que, malgrat l'anunci de la inauguració aparegut a la premsa, els mapes militars i les ordres oficials, el pont que ell té ordres de tancar amb filferros no ha estat mai reconstruït després de la guerra (p. 282–283). Un altre recurs del narrador per a distanciar-se irònicament de personatges o situacions és introduir un comentari amb una proposició incidental entre parèntesi, de caràcter crític, que els pose en evidència (Niogret, 2004: 100). És el que ocorre, per exemple, quan, també a *Camí de sirga*, explica que l'Illa dels tretze sants rep aquest nom perquè hi apareixen algunes de les imatges d'església llançades al riu a l'inici de la guerra civil i, entre parèntesi, afegeix que, entre els tretze sants, «el comptable anònim inclogué a la babalà un diable i tres àngels» (p. 223) o quan precisa que l'harmonium de l'església «no va refer-se mai d'haver interpretat la Internacional a mans d'un comunista el 1936: la música sacra, sobretot els glòries, hi agafava sempre un aire d'himne revolucionari que neguitejava els feligresos, incapaços d'escatir la causa del desassossec» (p. 258), posant de relleu el contrast entre la funció religiosa de l'instrument i l'ús antireligiós per part del militant comunista.

L'ironista pot ser també un personatge que exerceix el distanciament crític en relació a altres personatges o situacions. A *Estremida memòria*, fa aquesta funció Teòfil quan, en un altre exemple clar del funcionament de la ironia com a menció, per simple citació de les paraules del personatge víctima de la ironia, fa burla del jutge de Casp, entestat a detenir Schubert per l'intent de suïcidi de la filla del registrador de la propietat:

Van trobar-la amorrada al teclat de l'instrument i amb una carta a la sina on deia que moria amb Schubert. Va donar-me una feinada, però ja és fora de perill. I el pobre Schubert també, malgrat que va costar-me convèncer don Silvestre, «Alferes –avalotava el Salomó– busqui aquest indesitjable i l'engarjolí'», que no resultaria fàcil enxampar-lo. (p. 328)

I, a *Camí de sirga*, l'Honorat del Rom quan, entre altres exemples, defineix el metge mitjançant una metàfora satírica, com «l'assassí més eficaç de vilatans d'ençà de la passa de còlera del 1885» (p. 210).

D'altra banda, l'ironista pot fer patent el contrast o el distanciament entre l'enunciat i l'enunciació mitjançant altres formes de la ironia verbal, és a dir, aquella que posa de manifest una contradicció o confrontació d'elements incompatibles creada pel llenguatge (Muecke, 1969: 42; Schoentjes, 2011: 75–99; Niogret, 2004: 11–17). En l'univers narratiu de Moncada abunden els exemples d'ironia verbal que s'emparen de la paradoxa com a recurs irònic. Això és particularment significatiu perquè la contradicció ha estat assenyalada com un dels procediments clau de la metaficció, amb la paradoxa com un dels seus recursos principals (Waugh, 1984: 137). Vegem-ne alguns casos. En primer lloc, a *Camí de sirga*, les pregàries de la senyora Adelina de Camps durant la Primera Guerra Mundial:

La dama, acompanyada de la Carlota, anava totes les tardes a agenollar-se en el seu reclinatori privat, davant l'altar ofert a l'església parroquial pels besavis i enriquit generosament per ella amb noves imatges, lampadaris, quadres i canelobres d'ençà del començament de la guerra, a pregar devotament pel la continuació de la mortallera. (p. 74)

Altres exemples de paradoxa, a *Estremida memòria*, són la votació al Casino, amb «una unanimitat tan aclaparadora que, segons el conserge, superava de set vots el nombre de socis de la institució» (p. 349) o el personatge de Brumari Montornés, venedor de sants i ateu, un cas que també permetria ser considerat com a ironia del destí.

■ 7 Els personatges

Si Lukács (1966: 354) reclamava una forta tipicitat per als personatges de la novel·la històrica, els quals havien de ser capaços de sintetitzar els determinants humans i socials de la història que protagonitzaven i, alhora, representaven, Linda Hutcheon distingeix netament d'aquesta concepció el tractament dels personatges propi de la metaficció historiogràfica. Ara, els protagonistes es troben ben allunyats del «tipus» generalitzador; en un paradigma que reconeix i reivindica la pluralitat i la diferència, són personatges excèntrics, marginals i perifèrics de la història (Hutcheon, 1988: 113–114).

La narrativa de Moncada exemplifica molt bé aquesta nova forma de seleccionar els personatges de la història. A *Estremida memòria*, no sentim la veu dels protagonistes dels fets, els assassins i les víctimes; no coneixem per ells mateixos els motius dels seus actes o els sentiments amb què els

viuen. Només hi tenim accés a través de les percepcions que en tenen els altres. No assistim directament als esdeveniments culminants (crims, detencions, judici, execucions); la història ens arriba filtrada pels personatges en els quals es disposa el focus, que són els autèntics protagonistes de la novel·la, però marginals, perifèrics, respecte als fets de la història. Mares, esposes, una germana o una promesa ens ofereixen una perspectiva necessàriament parcial, fragmentària, incompleta, carregada d'estupor i d'incerteses. Els capítols centrats en l'escrivà Agustí Montolí, un personatge de base històrica, autor d'un manuscrit sobre els fets, tampoc no aporten una major dimensió documental a la novel·la. Significativament, el manuscrit no hi és reproduït directament i les dades del testimoni se supediten més als interessos literaris que a la fidelitat a la crònica. La història deixa de ser el relat coherent d'una veritat monològica, reconstruïda des d'una visió empirista que s'empara dels testimonis i dels documents i els atorga valor provatori, per a presentar-se com una realitat fragmentària i diversa, impossible de reduir a un discurs sostingut sobre un sistema positivista de causalitats.

■ 8 Conclusions

La narrativa de Jesús Moncada té en la memòria un dels seus grans temes, però no s'hauria de limitar a entendre la proposta de l'escriptor mequinen-sà com la voluntat de recuperar i fixar contra l'oblit el món desaparegut sota les aigües del pantà de Riba-roja. Més que l'elegia sobre el paradís negat, Moncada ens proposa un exercici de la memòria que planteja una interrogació sobre els mecanismes de captació del real i sobre la relació entre la ficció i la realitat, per a posar de manifest els paral·lels entre l'escriptura de la història i l'escriptura de la ficció. Prendre consciència dels límits d'accés al coneixement de la història, de la condició narrativa del relat amb què reconstruïm i interpretem el passat o de la dependència d'uns codis de representació és una forma d'interrogació sobre l'aprehensió del món i els seus mecanismes de formalització, sobre el subjecte i la seua identitat, que posa en relació l'obra de Moncada amb la d'altres escriptors actuals que, com Julian Barnes o Salman Rushdie, cadascun a la seua manera, han adoptat la metaficció historiogràfica com a procediment per a donar forma a les obsessions, els dubtes i els desigs dels individus del seu temps. ■

■ Bibliografia

- Broch, Àlex (1989): «La literatura i les paradoxes de la modernitat», *Cultura* 3 (juliol-agost), 20–22.
- Cònsul, Isidor (1990): «Geografies mítiques», *Lletra de canvi* 31/32, 8–12.
- (1997) «Vint-i-cinc anys de novel·la: 1970–1995 (una aproximació)», *Caplletra* 22, 11–25.
- Currie, Mark (1995): *Metafiction*, Londres / Nova York: Longman.
- Fernàndez, Josep Anton (1990): «Una literatura de poble. Carta de Jean-Michel a Jacques», *Lletra de canvi* 31/32, 31–34.
- Genette, Gerard (1983): *Nouveau discours du récit*, París: Seuil.
- (1987): *Seuils*, París: Seuil.
- (2014): *Épilogue*, París: Seuil.
- Hutcheon, Linda (1984): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York / Londres: Methuen.
- (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres / Nova York: Routledge.
- (1989): *The Politics of Postmodernism*, Londres / Nova York: Routledge.
- (1991): *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Londres / Nova York: Routledge.
- Izquierdo, Oriol (1992): «Figuracions de l'imaginari», *1991 Literatura*, 39–43.
- Lukács, György (1966): *La novela històrica*, Mèxic: Era.
- Martínez Gil, Víctor (1991): «De re urbana i De re rurali, un altre cop?», *Els Marges* 44, 61–65.
- Massot, Josep (2010): «Moncada novel·la Barcelona», *La Vanguardia*, 25-IV, 46–47.
- Mira, Joan Francesc (2003): «La novel·la i València», *El País*, 10-IV, «Quadern», 1.
- Moncada, Jesús (1985): «Cabòries estivals», *El País*, 13-X, «Quadern de Cultura», 1–2; reproduït a *Cabòries estivals i altres proses volanderes*, Barcelona: Edicions 62, 29–38.
- (1994 [1988]): *Camí de sirga*, Barcelona: La Magrana.
- (1997): *Estremida memòria*, Barcelona: La Magrana
- (1999): *Calaveres atònites*, Barcelona: La Magrana

- Moret, Xavier (2002): «Jesús Moncada. L'escriptor apassionat», *Avui Diu-menge*, 7-IV, 4-9.
- Muecke, Douglas Colin (1969): *The Compass of Irony*, Londres: Methuen.
- Muñoz, Josep Maria (2004): «Jesús Moncada. La memòria d'un món negat», *L'Avenç* (febrer), 49-54.
- Murgades, Josep (2003): «Narrativització de formes simples: l'obra de Jesús Moncada», in DD.AA.: *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 759-780.
- Niogret, Philippe (2004): *Les Figures de l'ironie dans À la Recherche du Temps perdu de Marcel Proust*, París: L'Harmattan.
- Orja, Joan (1988): «Contra las tentaciones del olvido», *La Vanguardia*, 23-IV, «Libros», 57.
- (1989): *Fahrenheit 212*, Barcelona: La Magrana.
- Scholes, Robert (1970): «Metafiction», *The Iowa Review* 1 (tardor), 100-115.
- (1979): *Fabulation and Metafiction*, Chicago: The University of Illinois Press.
- Sperber, Dan / Wilson, Deirdre (1978): «Les ironies comme mentions», *Poétique* 36, 399-412.
- Vila, Santi (2005): *Elogi de la memòria*, València: Edicions 3 i 4.
- Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres / Nova York: Routledge.

■ Carme Gregori Soldevila, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <Carme.Gregori-Soldevila@uv.es>.