

ell resol d'acord amb el que hom va anomenar realisme crític, bé que caldria una anàlisi detinguda per assegurar aquesta fàcil qualificació. El realisme crític no constitueix avui una molt bona carta de presentació; els productes que s'hi inscriuen són rebutjats quasi immediatament, sense estudi, perquè la crítica i la narrativa més jove sovint prefereixen els camins de la imaginació desbordada, de la investigació formal i de la destrucció d'estructures clàssiques. Bo i acceptant els beneficis de la imaginació, de la investigació i de la destrucció, m'atreviria a precisar que el fet d'empresendre aquests camins no pressuposa necessàriament uns resultats positius, així com el fet d'utilitzar qualsevol altra fórmula menys «nova», com és ara la del realisme crític, no pressuposa obligatòriament uns resultats negatius. Més, com que el mètode del realisme crític ja no enlluerna ningú, l'obra que s'hi aculli haurà de brillar, si de cas, per mèrits ben propis, i li serà més difícil donar gat per llebre. Cosa que no podem pas dir dels mètodes avui de moda. Compte, també és cert que malament aniria la literatura catalana si els seus escriptors s'haguessin aturat en el realisme crític.

En tot cas, Víctor Mora se'n presenta com un narrador sòlid, que amb la seva crònica està donant una imatge certa dels ambients, dels tics, de les preocupacions, de les pors que han omplert els nostres anys recents. I de sobte compareix amb una novella que sembla desmentir parcialment els pressupòsits de la seva obra anterior: *Whisky amb napalm*. Bé que la tècnica utilitzada sigui forçat tradicional, bo i adequant-la a les necessitats de ritme accelerat que el gènere li demanava, aquest gènere ja no és el mateix d'abans. Dins del llibre només trobem unes referències molt secundàries a la Catalunya que omplia els altres llibres, i l'acció se centra en l'Estat tropical, més o menys imaginari, de Felícia, governat per un dictador que n'és pràcticament el protagonista. En realitat, el salt, el canvi, és més aparent que real. Perquè si Víctor Mora ha escrit, o publicat, unes poques novel·les i un grapat de narracions, en canvi és prou conegut com a guionista de *comics*, forçosa-

ment en castellà, però també en francès, i aquesta faceta seva de creador professional, amb centenars i centenars de guions a l'esquena, amb quantitat de personatges creats per ell i que el gran públic ha convertit en èxits sorollosos, incideix molt directament damunt la seva última novella publicada. Es tracta d'una novella de política-ficció, el mateix Mora ho anuncia al pròleg, un producte de cert gènere considerat generalment de consum, que a d'altres latituds propiciaria tiratges astronòmics. No serà pas, per ara, el cas de *Whisky amb napalm*, bé que, i aquesta és una asseveració important, el seu autor domina els mecanismes de la intriga amb una seguretat absoluta, que no té res a envejar, potser a vegades el contrari, als altres escriptors del mateix tipus de narrativa. El guionista de *comics* de fama i mercat internacional que és Víctor Mora sap crear personatges i situacions, sap moure'ls amb astúcia, fer que la intriga —mai més ben dit— avanci i ens engrapi, i que el cop final salti per sorpresa, inesperat, però coherent i satisfactori. Tenim aquí un tipus de literatura d'abast majoritari, corresponent a una normalitat que no existeix i que, d'existir, hauria d'haver permès per a aquesta novella un llançament diferent. No és l'obra més ambiciosa de Víctor Mora, però aconsegueix exactament el que es proposava, i assoleix cotes més altes que productes inicialment més ambiciosos, però després fallits. Amb tot, no es cregui que la feina era fàcil. Al novellista li ha calgut crear un món autònom —bé que ple de ressonàncies— i una quantitat de personatges principals considerable, així com una anècdota complicada, plena de ramificacions, que mai no se li escapa dels dits. Potser els dolents són massa esquemàticament dolents, cosa que el gènere, de tota manera, permet, i, en canvi, el conjunt és tenyit d'una amarguesa fosca, que denuncia els sentiments de l'autor respecte al context polític que existia a l'Estat espanyol quan escrivia, i que traspasa els límits amables habituals en els millors productes de consum.

JOSEP M. BENET I JORNET

Quim MONZÓ: *L'udol del griso al caire de les clavegueres*. Barcelona, Edicions 62, 1976. (Col. «El Balanci», núm. 102.) 220 ps.

En concedir a aquesta novella el premi Prudenci Bertrana de 1976, el jurat va col·laborar, potser sense proposar-s'ho, a consoli-

dar un model de narrativa que compta amb dos precedents guardonats amb el mateix premi: *Oferiu flors als rebels que fracassa-*

ren, d'Oriol Pi de Cabanyes, premiada el 1972, i *L'adolescent de sal*, de Biel Mesquida, premiada el 1973. Com en els casos referits, l'obra que m'ocupa és la primera que edita el seu autor, Quim Monzó (Barcelona 1952), el qual fet confirma, ho remarco de passada, que els premis (i és fàcil recollir exemples) són de moment la millor plataforma de què disposen els escriptors que comencen per fer-se conèixer.

A *L'udol del griso...* se'ns conten tres històries, cada una d'elles amb entitat pròpia i alhora inseparable de les altres: a) l'aventura londinenca d'Octavi i Andreu, b) la peripècia parisenca de Llorenç i c) la tragèdia indígena d'Andreu; mentre les dues primeres ocupen un primer terme, enllaçades pel present dels protagonistes, Octavi i Llorenç, reunits a Barcelona, la tercera història ens arriba a través de les altres dues. En efecte: Octavi i Llorenç narren les seves pròpies experiències, però també, mitjançant al·lusions i informacions en les converses, ens fan saber la vida i fi d'Andreu; i encara hi ha dues veus més, dues noies: Joana i Jane (per la similitud del nom i a desgrat de la nació, no és massa arriscat de fer-ne un sol personatge), amb intervencions brevíssimes. Les narracions d'aquests quatre personatges formen part d'una trama segmentada en la qual les diverses veus alternen de tal manera que, mentre l'acció progressa i els fets coneguts ara il·luminen els fets coneguts abans, les tres històries fonamentals adquireixen un valor equivalent subratllat per la lectura contrapuntejada dels episodis: diríem que es tracta de tres opcions vitals lligades a tres circumstàncies d'abast col·lectiu que el novel·lista ens proposa a tall d'arquetip dels valors morals del nostre temps. Precisament la primera persona narrativa ajuda a obtenir un efecte concomitant amb la temàtica exposada; aquests *jo* no són sinó el suport gramatical, abolida en la pràctica la ficció del personatge dotat de biografia pròpia, d'una vivència que el pronom individualitza i aïlla en arrencar-la del fluir de la vida, i, així particularitzada, ens arriba perquè, identificant-nos amb l'heroi (res no ens en separa, som tan subjectes de la frase nosaltres com ell) la compartim o la fem nostra.

La narració és feta en present o en passat segons que l'acció s'esdevingui a Barcelona o a París/Londres; val la pena de constatar que la primera persona, pels fets del passat, no ofereix massa problemes estructurals, ben al contrari que quan els fets pertanyen al present. Considerem un exemple: «Li demano una cigarreta. Al meu sarró n'hi ha, em respon, així que trec el paquet de ducados i el desfloro i fa calor i em descordo la camisa. En vols? Sí. Encenc dos allar-

gadíssims cilindres i en diposito un entre els seus llavis» (p. 27). Si sotmetem el text a la traducció a la tercera persona, comprovarem que no registra cap alteració; dit d'una altra manera, al fragment, de fet, li correspon l'estil indirecte lliure. L'únic que ha fet l'autor ha estat substituir la veu del narrador aliè a la història per un jo-personatge dramatitzat, sense reparar que aquest procediment pressuposava una *motivació* estructural (i no precisament d'intenció realista) que trobem a faltar.

Encara en el terreny de les motivacions, hauríem de plantejar-nos l'oportunitat de les variacions tipogràfiques o l'adequació de l'estil. Tant en un cas com en l'altre, hauríem de cercar l'origen en l'afany de conferir un caràcter específic al text i de suscitar-ne una lectura conseqüent: aquesta novella *no* és com les de sempre i *no* pot ser llegida com sempre. Tanmateix, *L'udol...* no aporta prou elements perquè la nostra percepció en surti modificada; com en el cas d'*Oferiu flors...*, aquí el fet de posar en escena uns temes i unes situacions socialment valorades com a contraculturals i/o revolucionàries no implica de forma necessària que el text on es fa això participi d'aquests valors (amb signe positiu) per extensió metonímica. A l'hora de valorar les imatges és prou clar el problema: sobta veure que un paquet de tabac és «desflorat» o que una cigarreta és un «allargadíssim cilindre» o que introduïm monedes en «càlignes metàl·liques», però a part la connotació de modern, en força casos aquest recurs no obté sinó resultats bastant intranscendents.

El món de referències de la novella el construeix l'autor a base, d'una banda, de citacions: lletres de cançons, diàlegs cinematogràfics, fragments literaris o assagístics, *graffiti*, i, d'altra banda, breus escenes on actuen els ídols del món pop; tal recurs cobreix d'un costat la funció d'actuar com a indicatiu d'una situació històrica, i de l'altre, d'endegar una interpretació. L'atmosfera i l'estil de l'obra se sustenten, en bona part, sobre la selecció operada damunt d'aquests textos (incloses certes ironies sobre alguns usos del llenguatge: estigmatitzar certes sentències com a *frase*). Per aquest costat podem entendre l'ús que Quim Monzó ha fet de fragments de *Mai 1968 en France* (1970), de Jean Thibaudeau, a l'hora de muntar la seva descripció de les jornades parisenques; des de la traducció literal fins a l'adaptació, l'autor aprofita els materials que li proporciona aquesta obra (un text radiofònic a diverses veus) i els integra en el cos de la seva novella dramatitzats en l'experiència de Llorenç i Marta (l'escena d'amor dels quals és, potser, la clímax de la novella).

Com que a cada història li correspon un

protagonista, de cara a explicar-nos el sentit de la novel·la, podem establir una sèrie d'equacions: en un primer terme Londres = Octavi = música = generació pop i París = Llorenç = cinema = revolució, en un segon terme Barcelona = Andreu = (música) = lluita política clandestina (= revolució clàssica). Totes tres opcions fracassen, de tal manera que *L'udol...* vindria a ser la crònica d'aquest fracàs: cap dels protagonistes no ha reeixit a canviar res i, encara que fan allò que els agrada, viuen immersos en l'angúnia d'una existència prou rutinària i mancada de sentit, en la qual el sexe i l'alcohol constitueixen els punts de referència més precisos. La sortida hauria pogut ser el Maig de París: era la conjunció de la revolta juvenil (música, amor, flors) i de la revolució política (la imaginació al poder,

l'abolició de l'autoritat). La novel·la acaba: «Tot ha de canviar o morirem (...) no pot continuar així com un clot» (p. 220). El to vital de l'existencialisme cueja encara contrapesat per tota la sensibilitat vitalista i imaginativa de l'*underground*: dues actituds poc conciliables i que palesen les contradiccions íntimes de la gent més jove. Contradiccions, per cert, que tenen un paral·lel amb les que he anat assenyalant en la mateixa obra, exemple d'una escriptura que no ha resolt la tensió entre la convenció pròpia al gènere narratiu i les instàncies actuals del treball del text, i, encara més, les imposicions d'una realitat davant la duia preemtorietat de la qual el novel·lista s'ha de plantejar el sentit del seu ofici.

ENRIC SULLÀ

Isa TRÒLEC: *Ramona Rosbif*. Pròleg de Jaume FUSTER. València, Eliseu Climent editor, 1976. (Sèrie «La Unitat», núm. 27.) 208 ps. s.n.

La producció novellística al País Valencià, tot i que darrerament sembla haver-se iniciat un procés de lenta recuperació, es troba en una precarietat absoluta. En els Premis Octubre, l'Andròmina de narració contribueix, d'alguna manera, a omplir aquest buit tan lamentable. En la darrera convocatòria, la de 1976, aquest premi va ser concedit a la novel·la *Ramona Rosbif*, signada per Isa Tròlec, que va resultar ser el pseudònim d'un psiquiatre valencià, J. B. Mengual Lull, el qual, amb aquesta obra, es dona a conèixer en l'àmbit de les lletres catalanes.

*Ramona Rosbif* és construïda a partir d'una anècdota ben simple: Ramona, després d'haver viscut quaranta anys a Anglaterra, torna al poble (se sobreentén, valència) de la seva mare per acomplir la darrera voluntat d'aquesta: donar-se a conèixer al seu pare —l'actual capellà—, el qual en desconeix l'existència. Aquest fet permet a l'autor presentar-nos els diferents personatges integrants d'aquesta societat: la mateixa Ramona, el batlle i la seva dona, la curandera, el capellà, el mestre, etc., cada un dels quals té la seva història i característiques personals; l'autor dóna especial relleu a la diversitat d'actituds davant el fet eròtico-amorós (el platonisme de Ramona, el sensualisme de Greta, el conformisme de Marieta, la reacció tòpica dels homes davant l'arribada d'una estrangera —que resulta ser Ramona—, etc.), totes elles conseqüència d'una idèntica situació de repressió i, més subsidiàriament, s'ocupa també de la superstició-religió.

Però el que més atreu de la novel·la és el seu tractament formal. De fet, la història és narrada, linealment, en tercera persona a desgrat d'un marcat predomini del diàleg i, per tant, amb escasses descripcions (recorden, en alguns moments, les acotacions teatrals). Destaca, però, la voluntat de l'autor de destruir el discurs d'estil tradicional i d'experimentar amb noves formes d'expressió literària, al capdavant en funció de la visió irònica —gairebé esperpèntica, a vegades— que ens dóna de la realitat. En aquest sentit, cal assenyalar la constant utilització d'una sèrie de procediments de distanciació: des de les bromes o apreciacions que el narrador es permet sobre el mateix text, fins a la resolució grotesca de situacions melodramàtiques (com l'absurda mort dels personatges, o recórrer als desmais sobtats de Ramona davant situacions límit). De totes maneres, val a dir que l'autor arriba a caure en la mecanització d'aquestes tècniques, que resulten repetitives en excés.

En darrer terme —com indica Jaume Fuster en el pròleg—, cal situar aquesta novel·la dins la tradició literària local, de caràcter alegre i descordat, que va des del *Tirant* fins als sainets del segle XIX. *Ramona Rosbif* és una obra sense massa pretensions —m'atreviria a dir un simple divertiment, sense gran transcendència—, però un producte correcte que inclou els ingredients necessaris per arribar a un públic ampli al qual pot resultar de lectura fàcil i, fins i tot, divertida en alguns moments.

ESTHER CENTELLES