

L'Heribert de *Benzina* llegeix *A coleira do cão*: influències, intertextualitats i patologies en Quim Monzó

Víctor Martínez-Gil (Barcelona)

Summary: This paper analyzes the intertextual relationship between the writers Rubem Fonseca and Quim Monzó, taking as a starting point a reference to a collection of short stories by the Brazilian author found in the novel *Benzina*. It is shown that some thematic and stylistic features commonly attributed to the fact that Monzó is afflicted with Tourette Syndrome are, in fact, features shared with Fonseca and with a number of literary traditions and conventions. Therefore, and without denying the influence of pathologies in the act of creation, the role of textual and philological analysis is vindicated at the time of providing causal explanations concerning specific attributes present in a writer's work.

Keywords: intertextuality, literary influences, pathologies, creation, Quim Monzó, Rubem Fonseca ■

Received: 10-07-2019 · Accepted: 23-11-2019

■ 1 Introducció

Com és sabut, la voluntat de superar el concepte positivista d'influència literària va ser un dels elements que va marcar el canvi de paradigma en els estudis de Teoria de la Literatura. Es retreia a la idea d'influència un biològisme que superposava la biografia i la textualitat de manera confusa i amb aplicacions il·limitades. La resposta va ser, segons Claudio Guillén (1985: 309–313), adoptar com a punt de vista privilegiat l'anomenada intertextualitat. D'aquesta manera, el vell problema de la influència i de les fonts passava a ser una qüestió que es podia resseguir a partir de marques textuals internes i no pas segons dades biogràfiques o psicològiques. Tanmateix, la intertextualitat, tal com havia estat formulada per Julia Kristeva i Roland Barthes sota la inspiració de Bakhtín, era massa àmplia, ja que servia per explicar qualsevol text («tout texte est un intertexte») i s'aplicava a més a la mateixa totalitat del text («tout texte se construit comme mosaïque de citations»), entès com un enorme camp creuat de referències (Guillén, 1985:



313–314). La necessitat de pautes clares d'anàlisi va obligar els teòrics a buscar instruments més concrets, com en el cas de Claudio Guillén (1985: 318–323), el qual va distingir entre al·lusió (reminiscència, o pòsit, en podríem dir) i inclusió (incloure en el text paraules, formes o estructures temàtiques alienes). Aquests dos pols admetrien posicions intermèdies i, també, dues maneres diferents de manifestar-se: la citació, en un sentit contextual, i la significació, que incidiria en la verticalitat semàntica del text. De fet, a partir dels anys vuitanta del segle XX, diferents estudiosos han anat fent propostes per acotar el camp de la intertextualitat i les seves modalitats (essencial, interna, externa, cultural, literària, interior, exterior, però també les diferents transtextualitats de Genette, de les quals la intertextualitat en seria només una) així com les seves relacions amb la teoria de la recepció i la idea de *petjada* deconstructivista (Martínez Fernández, 1997).¹

La meua intenció és abordar aquestes qüestions en el cas de l'escriptor Quim Monzó. Em centraré en una marca intertextual molt clara present a la novel·la *Benzina* (1983). Això pot servir per aclarir alguns aspectes de la manera de funcionar de la literatura de Monzó, però la referència, fins ara inadvertida pels estudiosos tot i que es troba ben a la vista, ha estat triada sobretot per la seva capacitat d'incidir en els debats que han envoltat l'autor. Monzó és un d'aquells escriptors que, per la seva qualitat i representativitat, funciona dins del sistema literari com a motor d'actualització crítica. Ha obligat a debatre el concepte de postmodernitat tant des del punt de vista social (Balaguer, 1997) com pel que fa a l'ús de la citació, la paròdia i el pastitx com a pràctiques que dilueixen la individualitat de l'escriptor «en un mar de referències intertextuals» (Lunati, 2001: 25).² Però també, tot i que no amb tanta força com ha passat amb altres autors (Pons, 2005), s'ha vist involucrat en els debats sobre la relació entre cos i textuali-

1 Dins de la transtextualitat, Genette (1982: 7–14) inclou les formes següents: intertextualitat (citació, plagi, al·lusió), paratextualitat (relació del text amb els paratextos que l'envolten), metatextualitat (comentari crític d'un altre text que pot ser explícit o implícit), hipertextualitat (relació transformadora d'un hipotext precedent) i arquitekstualitat (auto-designació d'un text com a part d'un gènere o gèneres). Tinguem en compte, també, l'extratextualitat (Marchese / Forradellas, 1986: 158–159), que es pot relacionar amb la intertextualitat cultural. Pons (2007), a més de l'al·lusió, parla de transferència de gèneres, de reelaboració textual i d'intertextualitat mètrica. Relacionada amb els paratextos, Alonso (2003) ha analitzat la forma politextual de publicació en els contes de Monzó.

2 Es poden considerar aquests termes com a indicadors d'estètiques representatives –no pas úniques i per descomptat no pas exclusives– de la postmodernitat: «Parody –often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality– is usually considered central to postmodernism, both by its detractors and its defenders» (Hutcheon, 2002: 89).

tat. En el seu cas, ha estat sobretot a causa del fet que Monzó pateix la síndrome de Tourette i, per tant, s'ha considerat que escriu des de la patologia del cos, una patologia física amb implicacions cognitives. D'aquesta manera, han aflorat tot un seguit de dualitats: autor—text, biologia—cultura, permanència—evolució, art—societat i, a la manera de Deleuze i Guattari, lectura jeràrquica—lectura *rizomàtica* (Pons, 2011). Són debats que, en el fons, reivindiquen l'autenticitat enfront de l'artifici (tot i que aquesta dualitat ja era present en l'alta modernitat): «La posmodernidad vuelve a fundir lo que la modernidad había separado, vuelve a la subjetividad, a la autenticidad, a la emoción» (Bericat Alastuey, 2003: 21). D'aquesta manera, «el sujeto posmoderno comienza a sentir y ser consciente de una pérdida absoluta e irreparable»; aleshores «aparece la nostalgia» causada «por la pérdida de la autenticidad, de la comunidad, de la emoción, del mito y del encanto» (Bericat Alastuey, 2003: 42).³

Crec que aquesta nostàlgia és un dels motius de la reivindicació del cos, de la seva sexualitat i de les seves patologies, a l'hora d'explicar formes i temes artístics. No és pas la meua intenció negar aquestes aproximacions crítiques, que de fet no són una novetat, ni, tot i que no em puc estar d'assenyalar-ho, interpretar-les com un reflex de les lleis del capitalisme avançat, entre l'individualisme extrem (Lipovetsky, 1983) i els nínxols de mercat, entre el subjecte-cos i la comunitat amb altres individus que es reconeixen en les mateixes circumstàncies. Sí que em proposo, però, relativitzar assignacions mecàniques. L'anomenada crítica *rizomàtica* s'ha reivindicat com un camí d'anàlisi des de la subjectivitat de l'investigador propera al comparatisme (Lunati, 2007: 84–90). Més que això, o si es vol al costat d'això, pot ser la base per acceptar la complexitat de l'estudi de les circumstàncies que concorren en la creació. Ho ha argumentat molt bé Margalida Pons (2011) defensant la necessària complementarietat entre lectures cronotòpiques i simultànies, entre la trajectòria i la persistència de trets en un autor. Cal, però, evitar aplegar aquest punt de vista amb un mecanicis-

3 Segons l'autor, aquesta condició del subjecte postmodern, amb connotacions humanístiques, és una resposta a la hipermodernitat o modernitat accelerada. La categoria d'hipermodernitat s'ha usat en dos sentits diferents: per explicar fenòmens que s'havien catalogat com a postmoderns i que caldria interpretar com a més tècnics o formals (per exemple, el poder dels significants sobre els significats), o bé com a espai temporal obert després de la suposada fi de la postmodernitat (Donnarumma, 2014: 101–108). La crisi dels significats és especialment important a *Benzina* (Martínez-Gil, 2010: 269–272), però també en les obres de Monzó anomenades textualistes, les quals cal entendre com una manifestació postmoderna (Martínez-Gil, 2007).

me causal, perquè en la definició de trets permanents hi compten motius que poden ser socials i ideològics, de moviments i grups, de gènere i de cos, biogràfics, lingüístics, nacionals o de tradició i context literari, i, a més, encara que pugi semblar paradoxal, es troben sotmesos a revisitació i a modulació, com va declarar el mateix Monzó: «*Sempre estàs escrivint sobre el mateix, però amb el pas del temps algunes obsessions [el doble, el desig insatisfet, l'escepticisme] les vas solucionant i tancant, i n'agafes de noves*» (Ollé, 2008: 44). Si no s'entén la continuïtat de trets en un autor com una aproximació que només es pot formular des de diferents abordatges, es corre el risc de resuscitar Sainte-Beuve tot substituint, amb un determinisme ferotge, la biografia per la genètica.

■ 2 Sobre ecos i influències en Quim Monzó

En una entrevista apareguda a *El Temps* l'any 1984, i després reeditada en volum, Ramon Barnils (2003: 204–205) va demanar a Quim Monzó que posés, al costat dels seus «llibres reconeguts», els escriptors que més li agradaven en el moment d'escriure'ls. Monzó va acceptar l'envit de les influències i, saltant-se *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976), va desgranar una llista que podem suposar força sincera: Tom Wolfe, Boris Vian –sobretot els seus contes– i, amb especial èmfasi, els «lletristes de les cançons d'allò que se'n deia música pop o rock» per a *Self-Service* (1977); encara Wolfe més els narradors sud-americans que l'havien apassionat fins aleshores, «sobretot Cabrera Infante, però també Cortázar i la resta» per a *–Uf, va dir ell* (1978); el «fervor insospitat» per Bioy Casares per a *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980); Peter Handke, com a novel·lista però també com a contista i guionista de cinema per a *Benzina* (1983); i Josep M. de Sagarra per a l'artículisme del volum *El dia del senyor* (1984).

Monzó ha estat preguntat sovint pel que fa a aquest tema, i Anne Charlon va mirar de resumir-ho (hi corregeixo els noms mal ortografiats):

Si l'on regarde du côté des sources littéraires, on peut se référer d'abord aux déclarations de Monzó lui-même : les auteurs qui lui auraient donné envie d'écrire et qu'il aurait cherché à imiter sont Kafka, Bioy Casares, Cabrera Infante et Cortázar, noms auxquels il ajoute ceux de Queneau, Buzzati, Manganelli, Coover et Mrozek. Si l'on s'arrête aux noms d'auteurs cités en exergue des recueils de nouvelles, ou de certaines nouvelles, on trouve Aristophane, Vian, Sarsanedas, Wolinski, Burgess, une étrange citation de Freud, une de Flaubert et deux de Trabal, dans ces deux derniers cas il s'agit de phrases totalement anodines. (Charlon, 1998: 72)

Anodines, caldria dir, tan sols en aparença. Les citacions del llibre de Trabal *L'any que ve* amb què s'obren les dues parts de *Benzina* són declaracions de principis pel que fa a una filiació literària catalana (Marrugat, 2014: 84).⁴ I la frase de *Madame Bovary* («Van començar lentament, després van anar més de pressa») que fa d'epígraf a *Guadalajara* (1996) és tant una resposta de Monzó al crític que va trobar a faltar Flaubert en la seva literatura com l'apropiació (i cal entendre aquest mot en el sentit tècnic de l'*apropriacionisme*) d'una novel·la que, segons les seves diferents declaracions, no li agradava gens (Gálvez, 1998: 107–112).

Com hem vist, Charlon estableix dues proves que orientarien la recerca de fonts («sources») literàries en Monzó. La primera, les mateixes declaracions de l'autor, que indicarien els escriptors que li haurien servit de model. Això, que pot aplanar el camí del crític, no serveix, però, per solucionar la presència efectiva, o l'abast i la natura, d'elements textuais i, en un sentit ampli, extratextuals (ja hem vist que per a *Self-Service* el pop i el rock són essencials). Tant podríem estar parlant d'una recepció productiva, la dels escriptors que «estimulados por determinadas obras, literarias o de otro tipo, crean una nueva obra de arte» (Martínez Fernández, 1997: 194), com d'un impuls d'*imitatio* que es resol en aspectes generals, vitals o, dins d'una obra, només contextualment. Determinar el grau d'incidència dels possibles models és complicat si no es troben presències intertextuals, o trans-textuals, concretes. Eduard Vilella (1997), a l'hora d'analitzar la relació entre Monzó i Manganelli, i també d'ells amb altres autors, va preferir parlar, tot i que sense descartar la idea de model, d'ecos, de ressons en un horitzó compartit. El que hi hagi de similar, «més que demostrar una "fili-

4 Els dos autors que permeten una filiació més clara amb la literatura catalana en Monzó són Calders i Trabal, però, com és sabut, es tracta d'una filiació tardana: «Tant en un cas com en l'altre m'hauria agradat llegir-los quan encara era una persona tendra, en període de formació, i no als vint-i-tants anys, quan un, de fet, ja està bastant format, o com a mínim no és tan mal·leable. Vaig llegir Calders després d'haver-me atipat de llegir sud-americans i nord-americans» (Casacuberta / Gustà, 1996: 123; i també, per a una cronologia de lectures: Ollé, 2008: 19–20). Això no vol dir que Monzó no tingués en la seva formació referents catalans, els quals eren sobretot (Oliva, 1976: 13): J. V. Foix, Brossa (al qual dedicarà el primer conte del llibre *-Uf, va dir ell*) i Sarsanedas (al mateix llibre apareix en epígraf amb Boris Vian, com va analitzar Vicent Alonso [2003]). A «Enfilall», de *Self-Service*, hi surten també, a més d'aquests tres, Andrés Estellés, Ferrater i Salvat-Papasseit. Alguns autors s'han de considerar en contracànon, com quan a «Confidència», també del recull *-Uf, va dir ell*, el protagonista declara no haver entès ni un brot de l'obra d'Espriu (ni de la de Bergman, el qual havia estat esmentat a «Enfilall»), un distanciament irònic que es pot llegir també en clau generacional (Martí-Olivella, 1983).

ció” d’influències de Monzó en referència a un “mestre” (deixant clar que efectivament funciona com a model) en relació a tècniques o temàtiques, mostra una coincidència d’esperit» (Vilella, 1997: 26). El fons del qual beuen Monzó, Manganelli i altres autors és tan ampli, i presentaria tantes confluències, que caldria parlar, més aviat, d’una «mateixa manera de fer literatura» (Vilella, 1997: 19–20). Tot plegat obliga a la cautela, encara més si es troben paral·lelismes no sempre explicitats, com quan Charlon escriu que certs textos de Monzó «ne sont pas sans rappeler des nouvelles de Mercè Rodoreda» (Charlon, 1998: 73). En molts casos, de fet, caldrà que ens referim al que Claudio Guillén (1979 i 1985: 78–79) va anomenar *con-vencions*, és a dir, al repertori de possibilitats que un escriptor comparteix amb els seus contemporanis, les quals, no cal dir-ho, poden tenir una incidència significativa i no merament contextualitzadora.

La segona marca que Charlon proposa per detectar les «sources», com hem vist, és la de la citació de noms. L’estudiosa parla, al llarg del seu article, de la presència de diferents «sources visibles» i de «la multiplicité des traitements appliqués» per Monzó (Charlon, 1998: 76–77), els quals crec que es poden resumir bàsicament en tres: l’esment d’un autor/obra (que pot ser contextual o significatiu), l’ús d’un autor o d’una història com a hipotext i la presència d’un autor en els temes, els estils o les intencions –tractaments que s’inscriuen tots tres en una distància alhora irònica i assertiva típica de la postmodernitat (Martínez-Gil, 2010: 275). Més d’un cop, els tres tractaments són presents pel que fa a un autor, com en el cas de Kafka: esmentat (per exemple al conte «Enfilall» de *Self-Service*, o també a *Benzjina*), com a hipotext (Gregori, 2008)⁵ i, en un grau d’hipertextualitat que no acaba de coincidir amb aquest darrer, recreat a partir de l’aparició d’elements parcials típicament relacionats amb l’autor, com ara els escarabats que van apareixent a *Benzjina* (Martínez-Gil, 2010: 274–275). Els dos darrers exemples serien altament significatius, mentre que no és pas fàcil determinar el grau de contextualitat o de significació de l’esment. Els noms d’escriptors, però també de cineastes, dibuixants, músics i artistes en general que apareixen a «Enfilall» són esments evocatius que potser tenen una funció més estructural que no pas semàntica.⁶

5 En aquest cas, a més, el títol del conte, «Gregor», dins el recull *Guadalajara*, és una marca textual explícita, ja que coincideix amb el nom del protagonista de *La transformació*, la narració que funciona com a hipotext. Seguint Genette (1982) tindriem aquí una doble transtextualitat: la paratextualitat del títol i la hipertextualitat de l’hipotext, tot plegat com a base d’un contracte metaficcional (Gregori, 2011).

6 Pons interpreta l’esment com a al·lusió, ja que considera que l’efecte evocatiu «ve donat

És evident que, dels tres tractaments (esment, hipotext i elements parcials), el més delicat de localitzar és el tercer. Hi ha procediments, però, que semblen autoritzar a aplicar-lo amb més força. Seria el cas de l'esment com a marca que autoritza a buscar relacions textuals més àmplies. Per exemple, la presència de Nabokov i de les seves novel·les dels anys cinquanta *Lolita* i *Invitation à un voyage* en *Benzina*. Ho podem fer si acceptem que els noms dels protagonistes de *Benzina*, Heribert Julià i Humbert Herrera, són el desdoblament del nom del protagonista de *Lolita*: «Humbert Humbert apareix desdoblant en els personatges Heribert i Humbert que, com aquell, han deixat la vella i culta Europa pel nou món que és Amèrica, però també la societat postmoderna» (Marrugat, 2014: 78). La marca intertextual que em proposo de prendre com a punt de partida és encara més clara. Havent passat la nit amb la Hildegarda, l'Heribert no pot dormir, i aleshores:

Va encendre el llum del seu costat. Va agafar un llibre que hi havia sobre la tauleta. *A coleira do cão*. El mirà, el fullejà, començà a llegir-lo.

D'una tirada en va llegir vuitanta pàgines. Després⁷ el va deixar: no era que l'avorrís, sinó que no en tenia més ganes. El va deixar altra vegada sobre la tauleta. Es llevà. (Monzó 1983: 23)

A *Benzina*, com veurem, s'hi esmenten uns quants (no gaires) escriptors. Però, si deixem de banda *L'any que ve* de Trabal en paratext, aquest és l'únic títol d'un llibre que hi apareix: *A coleira do cão*, una obra de 1965 de l'escriptor brasiler Rubem Fonseca que va ser reeditada el 1979 i el 1991 amb múltiples reimpressions. Aquest esment tan explícit ens indueix a considerar-lo significatiu i ens convida a mirar d'establir quina és la possible relació entre l'element esmentat i la novel·la que l'esmenta. La marca s'ha de situar, a més, en una certa admiració per la cultura i el món brasilers. Monzó, en els viatges que va fer entre 1970 i 1980, va visitar el Brasil (Guillamon, 2009: 10), i un dels contes de *Self-Service*, «Tatxeu allò que no interessi pas», està datat a Itacuruçà (amb l'accent a la catalana) l'agost de 1976 (Monzó,

pel simple esment dels noms, que fa innecessària la citació textual» (2007: 197). En aquest sentit, considera que *L'udol del griso al caire de les clavegueres* és un dels exemples més clars d'intertextualitat al·lusiva. Tanmateix, Genette (1982: 8–9) sembla entendre l'al·lusió com a implícita, igual com Guillén, com hem vist. Esmentar un títol o un autor tampoc no sembla lligar del tot amb la idea de citació, que més aviat fa referència a paraules, frases o estructures, «avec guillemets, avec ou sans référence précise» (Genette 1982: 8). Em referiré a aquest casos, doncs, com a *esments*, i els consideraré relacionables tant amb la citació com amb l'al·lusió i l'evocació.

7 Corregixo l'errata de l'original: «Després».

1977: 99–103). Encara més, en un altre dels contes del recull, «Proposta de treball», datat a Barcelona entre el 1970 i el 1973, s’hi esmenta l’escriptor brasiler Dalton Trevisan i se’n cita un fragment en portuguès (Monzó, 1977: 14). El 1978, a «Monòleg per a diàleg (*fragments de Benzina*)», entre els objectes inútils que transporten les onades hi ha: «capses de llumins del Brasil, amb reproduccions de la fauna i la flora del país, immens (segons explicava el dors d’una d’aquelles capsetes: 8.511.965 km²; capital: Brasília; moneda nacional: cruzeiro; idioma principal: portuguès)».⁸ Des de Nova York, el 22 de novembre de 1982, quan tot just acabava d’escriure *Benzina*, Monzó li deia per carta a Quim Soler: «Quan torni, em fotré a estudiar portuguès, a veure si d’aquí a dos anys me’n vaig a O Rio de Janeiro», i el convidava a prendre una cervesa a Barcelona «a mitjans de Janeiro» (dins Guillamon, 2009: 189). A *Benzina* n’hi ha algun rastre, d’aquest món: una de les ressenyes a l’obra de l’Humbert apareix al diari *O Globo* de Rio de Janeiro i una de les seves exposicions havia estat a São Paulo (Monzó, 1983: 127 i 145). Cal destacar, perquè no sempre passa, que a *Benzina* estigui ben grafiada la vocal nasal, també en el cas de la beguda «curaçao» (Monzó, 1983: 167), i si bé hi apareix un «Tristao da Cunha», en la versió revisada de la novel·la serà corregit (Monzó, 1983: 99 i 2005: 103). Aquesta admiració sobretot carioca té al darrere, és clar, el món de begudes tropicals i de samba que forma part del teló de fons d’una generació: *caipirinhas*, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda –tot i que al personatge del conte on s’esmenta no li agrada– o el «*sentindo a terra toda rodar*» de Vinicius de Moraes (escrit de manera actual en la versió revisada: Vinicius de Moraes [Monzó, 1999: 79]) treuen el cap a –*Uf, va dir ell* (1978: 56, 63, 74–76 i 112–113) i una mica a ...*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, amb cançons i mariners brasilers i amb una invitació «a begudes i a bafos», que en la versió revisada esdevindrà «a begudes i a un porro» (Monzó, 1980: 25, 136 i 140; i Monzó, 1999: 188).

L’esment del llibre de Fonseca té doncs, al darrere, un pòsit cultural contextual evident, el qual, com veurem, s’entrellaça literàriament amb altres contextos i autors. Això permetrà reconduir cap a l’anàlisi literària i cultural trets estilístics i temàtics monzonians que, com ja he indicat, s’han relacionat amb qüestions patològiques.

8 El text, que va ser publicat al número 14 de la revista *Els Marges* (p. 69–76, la citació a p. 71), era a prop dels enfilalls de tall surrealista dels contes d’un recull com –*Uf, va dir ell* i lluny de la narrativització de la futura novel·la.

■ 3 La Tourette: síndromes i estilística

En efecte, en el volum que va aplegar el material d'una gran exposició dedicada a Quim Monzó (Arts Santa Mònica, 18-XII-2009/11-IV-2010), Julià Guillamon escrivia que «*Monzó: Com triomfar a la vida* no és un àlbum, ni un catàleg, ni un llibre il·lustrat: ha estat concebut com un experiment de crítica literària. Aspira a desplegar els diferents aspectes de l'obra de Quim Monzó des de diverses perspectives», entre les quals examinar «la possible influència de la síndrome de La Tourette en el procés creatiu» (Guillamon, 2009: 17). L'encarregada de fer-ho va ser la neuròloga Àngels Bayés, la qual explicava que la síndrome es caracteritza «per tics motors múltiples i tics vocals que poden aparèixer simultàniament o en diferents moments» i que sovint coexisteix «amb el trastorn obsessiu compulsiu, amb el trastorn per dèficit d'atenció i hiperactivitat, amb símptomes d'autoagressió i amb un trastorn del control dels impulsos» (dins Guillamon, 2009: 251). Es tracta d'una malaltia que afecta «la transmissió de la dopamina i probablement també la de la noradrenalina i la serotonina» (dins Guillamon, 2009: 251).

A partir d'aquí, Àngels Bayés va localitzar trets turètics als contes de Quim Monzó: el delit de perfecció (perquè el conte «–Uf, va dir ell» és rodó, ja que comença com acaba), la minuciositat en la descripció detallada dels fets, la imaginació que topa amb el tedi quotidià, els tics obsessius i compulsius presents als personatges i a les situacions (manies, dubtes a l'hora de triar, aplicació de mètodes detallats, necessitat d'ordre, la repetició de la fatalitat dels fets, fregar els límits amb por de traspassar-los i la sensació de tensió creixent alleujada pel ritual corresponent), ser amant del risc i de la novetat, la perseverança, el protagonista aïllat del món per un problema que a ell no el molesta, la puntualitat, la mania de la netedat, la impulsivitat però amb voluntat d'hipercontrol, emocionar-se per tot seguit «desemocionar-se», l'esperit de contradicció, les gesticulacions, jocs enginyosos per provocar alguna cosa i que el protagonista se senti diferent (dins Guillamon, 2009: 254–257). Uns quants d'aquests trets es podrien localitzar en el comportament dels personatges de *Benzina*: tics motors simples (de grups musculars funcionalment similars), tics motors complexos (de diferents grups musculars), tics vocals, ecolàlia (repetició de paraules dites pels altres) i ecopràxia (repetició de moviments d'una altra persona), copropràxia (gestos obscens) i coprolàlia (dir paraulotes), hiperactivitat, aritmomania (necessitat de comptar els objectes de l'entorn o les accions d'un mateix), el trastorn obsessiu compulsiu i la barreja de trastorn obsessiu i trastorn del control dels impulsos (dins Guillamon, 2009: 258–261).

Els trets enumerats per Àngels Bayés apunten directament a allò que singularitza temàticament i estilísticament la literatura de Quim Monzó, el qual ha fet certa gala d'aquesta qüestió:

S'ha pres cinc pastilles però encara no ha esmorzat. El menjador és ampli: ordre extrem. El cap també el tens tan endreçat? No, segurament sóc ordenat per compensar el desordre intern. Sense fre en els pensaments? Sí. I per això els he d'apuntar ràpid, si no s'escapen. El Quim pensa més ràpid del que parla i viu sotmès a un excés de dopamina, la Tourette. ¿T'ha aportat alguna cosa positiva tenir tics? Sí, ser molt obsessiu, perquè el tic té un component de TOC i, per tant, busques la perfecció. Què més? La capacitat de connectar coses molt diverses amb un sistema de pensament que no és lineal. La base de la creativitat. (Ballbè, 2012)⁹

És exactament la situació de l'Humbert de *Benzina*, el qual anota compulsivament idees i projectes de quadres en diferents llibretes. Podem, però, des de la història cultural, dubtar d'algunes atribucions a compte de la malaltia, com, per exemple, que l'enuig de l'Heribert i l'escopinada sobre el metge que el tracta sigui un tic motor complex, o que el fet d'empescar-se un idioma fals sigui un tic vocal (dins Guillamon, 2009: 258). Que un conte acabi i comenci de la mateixa manera pot ser entès com un símptoma de perfeccionisme, potser, però que la idea de circularitat temporal sigui causada per problemes amb la dopamina, la noradrenalina i la serotonina demanaria, com a mínim, uns quants experiments més (per exemple, començar a analitzar els nivells d'aquestes substàncies en tots els escriptors que han escrit contes o novel·les circulars). La mateixa Àngels Bayés, perfectament conscient de l'operació que està duent a terme, admet que determinats estilemes monzonians, com ara que el nom de diferents personatges comencin amb H, són difícils d'interpretar: «¿És un joc literari? Perquè, en ella mateixa, la H és un contrasentit: és muda» (dins Guillamon, 2009: 256).

En realitat, com ja he dit, aquesta reconducció de l'art al regne del cos i de la patologia no deixa de ser, malgrat les urgències i les necessitats actuals, una revisitació de vells temes. Patologia i creació, tot i les resistències clàssiques i classicistes, han anat força de bracet: des del *daimon* clàssic es tendeix a pensar que «la imaginación, la capacidad creativa, la inspiración, la creación artística» és indiestriable de «la enajenación, la conducta aberrante, el sufrimiento, la enfermedad, la locura...» (Romero, 1995: 123). En cada moment històric, a més, es privilegien diferents malalties que adquireixen

9 També, en resposta irònica a Jérôme Savary, que va relacionar els tics amb la rica vida interior de l'autor, «Monzó ho atribueix tot a la dopamina amb què trafica la síndrome de Tourette» (Ollé, 2008: 13).

càrrega metafòrica, com ara, ja des de mitjans del segle XVIII, la tuberculosi, signe de ser un ésser sensible i creatiu (Sontag, 1997: 35–42). O, més endavant, la follia, la qual esdevindrà «la malaltia agonitzant i repel·lent que dona l'índex d'una sensibilitat superior» (Sontag, 1997: 42).¹⁰ Reivindicar la síndrome de Tourette, doncs, tot i que amb implicacions menys dramàtiques, no és cap novetat. Es tracta, a més, d'una patologia, o d'un grup de patologies, que han estat metaforitzades: recordem l'obra de teatre *Toc Toc* de Laurent Baffie estrenada l'any 2005 i adaptada el 2017 al cinema per Vicente Villanueva.

Naturalment, més enllà de les metàfores i de si la malaltia determina o expressa el caràcter (Sontag, 1997: 51), no seria raonable negar que les condicions patològiques afecten la creació. De vegades, hi ha una relació causa-efecte directa: sembla prou clar que l'evolució de la pintura de Monet té a veure amb les seves cataractes (Ceja-Reyes / Romero López, 2015). És més complicat en el cas de les malalties mentals, per molt que puguin tenir orígens físics i més enllà de consideracions sobre el grau de malaltia present en tot ésser humà. Com interpretar l'obra d'autors fins i tot internats en manicomis com, per exemple, Gérard de Nerval, Alda Merini o Leopoldo María Panero? Si ens hem de preguntar quin és el lloc de les patologies en la creació, crec que, des del camp cultural, les hem de considerar explicatives i, alhora, accidentals, i això tant pel que fa a les cataractes com a les malalties mentals. Així, si l'experiència de la follia és directament evocada per Nerval a les seves obres, «és ben evident també que Nerval manté les seves facultats d'escriptor en el sentit més corrent del terme: organitza, sintetitza, disposa la narració de manera coherent i reflexiva», ja que no tenim «obres “en brut”, com es diu “art brut” de l'art que fan els folls o els marginals, sinó obres d'un escriptor, d'un poeta, sobre la seva experiència de la follia» (Sala-Sanahuja, 2019: 16–17). O, en un cas com el de Miquel Baça, la mitificació del qual arran de la seva mort Monzó va criticar amb

10 No em puc estar de citar un article de Maragall de 1899: «La neurastenia es el mal de este fin de siglo, el mal en moda, la enfermedad que *viste* más. [...] Hoy es menester estar neurasténico, y si la neurastenia es cerebral, mejor» (Maragall, 1981: 261). En el procés de metaforització hi té un paper determinant la literatura i el tractament que fa de les diferents malalties (vegi's, per exemple, pel que fa a la literatura catalana, el número dedicat als «Discursos sobre la malaltia a la cultura catalana» de la revista *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 18, núm. 2–3, 2012; o, sobre la follia, Dasca, 2016). Naturalment, cal distingir entre l'art produït des de la malaltia i la malaltia com a tema, que pot ser tractada per autors que no la pateixin. També hi ha autors que veuen irrompre la malaltia en el seu món (Miquel Martí i Pol, Maria-Mercè Marçal), amb la conseqüent reorganització de la seva literatura (Salvador, 2014).

enuig (Ollé, 2008: 13–14), cal diferenciar el poeta de l'home i la seva malaltia, tot i que no es pugi descartar «que s'interrelacionin i que l'obra hagi de ser llegida des de la tensió entre raó i bogeria» (Coca, 1994: 38). És comprensible que alguns crítics, i també alguns lectors, es revoltin davant d'una patològització de la cultura i de la literatura, perquè xoca amb la idea de control per part de l'autor, un control que, sense negar els condicionants personals de cadascú, assegura un nivell de comprensió i de gaudi més objectiu. Com va escriure Pla Nualart (2011) en referència a Monzó, el «parlar sincopat que alguns confonen amb quequeig només pretén amagar la intenció i agafar-nos amb la guàrdia baixa. (I els neuròlegs que diguin missa.)» Sigui com sigui, el fet és que l'art transforma i manipula els condicionants. I, com que aquests condicionants són molt variats, potser cal, en primer lloc, preguntar-se sobre els estrictament artístics, literaris i textuals, és a dir, sobre quins trets estilístics i temàtics d'un autor es poden relacionar amb aquest context.

■ 4 La literatura i els llibres a *Benzina*

Benzina és una novel·la circular que, enllaçant dos caps d'any, ens explica la caiguda als inferns d'un pintor català a Nova York, l'Heribert, substituït per l'Humbert, el qual, al seu torn, perdrà també la capacitat de crear i es trobarà en la mateixa situació que el seu predecessor, de tal manera que esdevindran, en una roda que ha tingut altres protagonistes, dobles l'un de l'altre (Martínez-Gil, 2010). Els temes de *Benzina* no eren pas nous en l'obra de Monzó, només cal parar atenció per exemple a la figura del doble (Ollé, 2008: 34 i 44), present especialment a *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* en contes com «Préssec de poma», «Bessonada» i «Quatre quarts», en el qual, com a *Benzina*, els noms dels personatges comencen amb H (en altres contes del recull els noms són una inicial).

Benzina se centra, doncs, en el món de l'art, les referències explícites al qual hi seran molt abundants. Al costat d'una munió de noms de pintors i d'artistes (també de músics), hi destaca un triangle especialment significatiu, tot i que altres noms el matisaran, format per Hopper–Lachaise–Hockney, un triangle que, emmarcat per l'arrencada onírica de l'Heribert (Hopper) i de l'Humbert (Hockney), té en Lachaise el vèrtex tràgic quan la seva estàtua *Standing Woman* es precipita damunt un Heribert engrescat en la seva darrera escena eròtica i sentimental. Al costat d'aquests esments culturals o extratextuals, els intertextuals, o de noms d'escriptors, hi són més escassos, tot i que es troben compensats per la centralitat temàtica que té a

Benzina l'acte de *llegir*, entès com a textual però també com a simplement cognitiu.

A banda de Francesc Trabal en els epígrafs, i d'una Anais Nin que a l'Heribert li sona com l'única explicació per al nom del perfum Anais Anais (Monzó, 1983: 54), a *Benzina* tan sols hi apareixen tres altres escriptors de manera explícita, i ho fan a propòsit del tema de la classificació dels autors als prestatges d'una llibreria:

Un cop, en aquell abans que –cada cop més i sense saber per què– se li feia irremissiblement llunyà, havia tractat de treure'n l'entrellat i trobar les contradiccions que els prestatges amagaven: Steinbeck era al de *narrativa* i Hardy al de *literatura*. En aquella època ho havia trobat arbitrari i havia deduït que consideraven que la literatura moria al segle dinou i que, des d'aquell moment, tot era *narrativa*. Però també havia trobat esquerdes en aquell raonament: Kafka era a *literatura*. ¿Què hi feia? Havia raonat que, potser, els autors del segle vint amb una diguem-ne certa vida tràgica passaven a engruir els prestatges de *literatura*. En canvi, ara tot se li feia clar: era *obvi* que Hardy i Kafka eren *literatura* i Steinbeck *narrativa*. (Monzó 1983: 31–32)

És obvi que aquí els noms compleixen la funció d'il·lustrar l'absurditat de les classificacions (llevat que ens les creguem i que comencem a mirar les coses des del punt de vista que se'ns imposa), però, com que altres noms també haurien fet el fet, també ens podem preguntar pels autors esmentats i per la seva possible relació amb l'entramat significatiu de la novel·la. Segurament, cada autor compleix un paper diferent: Steinbeck pot ser-hi pel seu grau de representativitat de la literatura nord-americana del segle XX, Kafka és, com hem vist, un dels pilars de la literatura de l'autor i, no cal oblidar-ho, una icona sotmesa a l'adotzenament crític, mentre que Hardy no deixa de ser una broma privada: en aquells moments Monzó estava traduint *Jude, l'obscur* amb poc entusiasme i *pro pane lucrando*.¹¹

Tant o més significativa que l'aparició d'alguns noms d'escriptors, però, ho és, com ja he dit, l'esment del llibre *A coleira do cão*. Recordem que en aquests moments l'Heribert es troba a casa de la seva amant i que, per tant, el llibre no és seu: «Va agafar un llibre que hi havia sobre la tauleta» (Mon-

11 A propòsit de la manca de diners mentre era a Nova York i enumerant que, per sort, havia estat molt ocupat per gastar-se'ls en sortides, Monzó escrivia a Quim Soler en la carta abans citada: «M'he polit dues traduccions de novel·les del segle passat –horror!– (“Jude l'obscur” de Thomas Hardy i “Frankenstein...” de la Shelley), una traducció d'una obra de teatre de maricons (“Tres boleros” de Harvey Fierstein), he escrit una novel·leta, he escrit articlets per a “El Mondo”, “O correio catalão” i “La cuina” i m'he llegit el que escriu la jovenalla ianqui» (dins Guillamon, 2009: 188). Remarquem de nou el gust per jugar amb el portuguès.

zó, 1983: 23). El llibre de contes de l'escriptor brasiler és, doncs, una trobada atzarosa, un objecte trobat, a la manera dadaïsta o millor, ja que som en un espai mig oníric, surrealista. L'atzar es complementa aquí amb l'impuls inconscient d'apoderar-se del llibre que té al davant i dotar-lo d'un nou significat, de fer-se'l seu: «El mirà, el fullejà, començà a llegir-lo» (Monzó, 1983: 23). L'acte de llegir, en una novel·la de dobles, fa que l'Heribert esdevingui mirall del lector –llegim que un personatge llegeix– i, per tant, que *A coleira do cão* ho sigui de *Benzina*, la novel·la que el lector empíric té a les mans. És el moment de traspasar un llindar, perquè és la interrupció de l'acte de llegir el que marcarà l'entrada en la crisi. Per això Monzó fa explícits els moviments: «D'una tirada en va llegir vuitanta pàgines. Després el va deixar: no era que l'avorrís, sinó que no en tenia més ganes. El va deixar altra vegada sobre la tauleta. Es llevà» (Monzó 1983: 23). La suspensió de la lectura no ve determinada perquè el llibre sigui dolent o avorrit, sinó per la manca de ganes de l'Heribert. És un pas sense causa explícita –i, per tant, general o fantasmal, subtext de la novel·la– que ens transporta a la incapacitat de *llegir*. Quan l'Heribert abandona el llibre, es comença a preguntar per les paraules que descriuen i ordenen el món: «¿Com es deuen dir els llistons d'una finestra? Ha d'haver-hi un nom específic. Hi ha un nom específic per a cada cosa.» (Monzó, 1983: 23). També es pregunta sobre els *ampits* i sobre els *caires dels ampits*. Entre els llibres de ca la Hildegarda, hi troba un diccionari: «A l'atzar, l'obrí», i hi llegeix l'entrada DISPESA; el tanca i el torna a obrir, ara hi llegeix l'entrada GEÒRGIC -A (les entrades són del *Diccionari General de la Llengua Catalana*);¹² i: «Continuà llegint-lo així. Unes hores més tard, el tancà i el deixà a terra» per dedicar-se a contemplar la primera alba de l'any (Monzó, 1983: 24). La lectura, doncs, ha deixat de ser significativa, i passa a ser atzarosa, sense capacitat d'articular una continuïtat en el que es llegeix. Per això l'Heribert no busca les paraules o els objectes que li han causat el dubte (els *llistons* i els *ampits*), que en ells mateixos són insignificants i intercanviables amb tants d'altres. Sense una direcció prèvia, la lectura a l'atzar del diccionari és, tan sols, la confirmació de la desarticulació del sentit.¹³

12 El diccionari, en la seva sisena edició, apareix en nota al conte «La creació» del llibre *–Uf, va dir ell com a contextualització irònica del mot cometes, plural de cometa i signe ortotipogràfic* (Monzó, 1978: 86).

13 La situació és semblant a la que trobem quan l'Humbert llegeix la premsa, amb un seguit de temes que esdevenen una simple enumeració (Monzó, 1983: 147). En canvi, l'Helena, que a la novel·la és una mena de *femme fatale* devoradora d'artistes (l'Heribert, Hans, Herman... i l'Humbert), té un enorme escampall de revistes de diferents anys,

Aquesta absència de la lectura es pot relacionar amb la tendència de l'Heribert a l'ús fetitxista dels llibres:

Sempre l'havien seduït més les biblioteques i les llibreries que no pas els llibres en ells mateixos. Li agradava mirar aquelles esteses de llocs. Li agradava acariciar les portades de les enciclopèdies i dels diccionaris, obrir-ne un a l'atzar i mirar-hi els dibuixos, palpar les pàgines de couché lluent, ensumar els papers, mirar de prop les lletres, veure'n les vores deformades, amb pèls. Des que, feia dos mesos, havia decidit no anar a cap més exposició de pintura (les trobava totes tan mediocres...), tot s'ho mirava com si fos una exhibició d'art, i en cada objecte descobria dimensions insospitades. [...] Eren els llibres el que li interessava, no pas el que deien. (Monzó, 1983: 29–32)

El fragment citat explicita una tendència antiga («Sempre») i una accentuació temporal («Des que, feia dos mesos») que tracen una línia de continuïtat —en cap cas diré que psicològica— en el personatge. La línia s'estableix també a partir de la predilecció per les enciclopèdies i pels diccionaris, amb un significat ambigu, perquè, malgrat la seva atomització del món, no deixen de significar un cert ordre: «Si hagués tingut el diccionari de la Hildegarda...» (Monzó, 1983: 47), i un motiu d'admiració davant la dificultat de precisar el sentit de cada paraula i, en el fons, de cada cosa: «Se li acudí que fer un diccionari devia ser una feina ben àrdua» (Monzó, 1983: 55). L'altra opció, inassolible també, seria, a la manera dadaïsta, deslliurar la mirada i contemplar-ho tot com una exhibició d'art, una aspiració que l'Heribert torna a expressar al final del seu periple: «¿Per què no podia quedar-se allà per sempre més, allà que tot era blanc i tothom anava de blanc, com si fos una consigna, jugant amb metàfores i símils, com un malabarista?» (Monzó, 1983: 118). També l'Humbert tindrà temptacions de fer un diccionari, però en realitat no és tal, sinó un joc conceptual que, justament, desvirtua la possible intenció ordenadora de l'eina lexicogràfica: «*Un diccionari, amb totes les accepcions "obscenes" ratllades i substituïdes per accepcions "decents". I viceversa. Dos diccionaris, doncs; possibles variants: reformes en termes polítics, urbanístics, vegetals, de sentiments...*» (Monzó, 1983: 130).

A *Benzina* els llibres d'art o d'artistes compleixen una funció similar a la de les enciclopèdies i els diccionaris, tot i que en aquest cas més articulada pel fet que l'Heribert és pintor i, per tant, són llibres que l'han d'interessar especialment, fins i tot des del punt de vista professional. Aquí la llista d'esments és més llarga, tot i que en el fons igual de desarticulada i amb un

però totes de tema artístic, i l'Humbert es declara incapaç d'esbrinar quin és l'interès que la guia (Monzó, 1983: 160 i, pel que fa als artistes devorats, la breu citació dels quals marca amb més força la ciclicitat de la novel·la, 184).

refons destructiu: «Mirà els llibres d'art: va fullejar-ne un de Tamara de Lempicka, un de Hopper (que li féu recordar esqueixos de somni...), un de Matisse (amb flors vermelles, amb taques violàcies, que li semblà que es movien) i un de Magritte. ¿Allà també hi devia haver escarabats?» (Monzó, 1983: 32). Per tal de no semblar sospitós quan surt de la llibreria a l'encalç de la noia que fa cara de dir-se Anna, l'Heribert compra un exemplar del llibre de Tamara de Lempicka, la pintora famosa pels seus retrats femenins. Que l'esment és significatiu ho indica el fet que, en aquest cas, el fetitxisme quedí superat pel plaer d'una lectura anticipada, tot i que finalment frustrada pel bucle del pensament: «Com més tardaria a aixecar la coberta i a mirar la primera pàgina, com més demoraria l'inici del plaer de llegir-lo, més en retardaria la fi. Pensà també que com més aviat el començaria a llegir, més aviat l'acabaria» (Monzó, 1983: 35). Encara hi ha un altre esment significatiu: Jean-Michel Folon. L'Helena fulleja un llibre amb il·lustracions seves on apareix una corrua d'homes que entra i surt d'uns edificis en forma de cub sense finestres (Monzó, 1983: 147). Podem dir que Lempicka i Folon matisen el triangle bàsic format per Hopper–Lachaise–Hockney.

Finalment, *Benzina* fa ús del que en podríem dir el llibre innominat, més important del que semblaria a primera vista. No és pas un recurs nou: «Qual è il libro che Amleto sta leggendo, quando entra in scena al second'atto?» (Calvino, 1991: 96). A l'hospital, l'Heribert, cansat del diari i d'un article sobre la impossibilitat de dir coses noves en l'art, agafa una novel·la que li han deixat, però no sabem quina és. En realitat, poc importa, perquè és la novel·la que serveix per constatar la impossibilitat de la lectura narrativa: «Prengué una novel·la que li havia deixat l'Hilari, on no hi havia cap mort. Abans les trobava avorrides. Ara, les que duien morts les trobava falses» (Monzó, 1983: 117).¹⁴

L'acte de llegir un llibre a *Benzina* s'ha d'entendre com una metonímia de la capacitat de seguir altres discursos, com constata l'Heribert: «Abans, de vegades, tornava a casa, a llegir o a mirar la tele o el video; o, també de vegades, se n'anava a fer un tomb per les sales d'exposicions. De vegades (però molt de tard en tard) no feia cap d'aquestes tres coses i desapareixia

14 Un altre llibre innominat, tot i que no pas literari, atorga a l'objecte trobat la categoria de bibelot, ja que esdevé part de l'intent fallit de crear una narrativa coherent de la memòria quan l'Heribert cerca una capsa de llumins per enllaçar amb un fet del passat: «Encara en guardava una capsa de llumins, del Sardi's. La buscà a la llibreria. La trobà en un prestatge de dalt, entre un gerro de fang que mai no li havia agradat i un llibre de còctels. Mentre la mirava, es preguntà quants llumins hi devia haver en una capsa» (Monzó, 1983: 58).

en un cinema» (Monzó, 1983: 39). Per això, l'acte de mirar la televisió, que és fonamental a la novel·la (Martínez-Gil, 2003: 256), esdevé també impossible. En un moment determinat, l'Heribert no pot seguir la pel·lícula que hi està mirant, i aleshores, amb el comandament a distància, en distorsiona els colors fins que tot sembla tan irreal que «se sentí descansat i pogué continuar contemplant el film sense preocupar-se ni per l'argument, ni pels moviments dels actors» (Monzó, 1983: 36). L'entrada de l'Humbert en el túnel que el durà fins a l'estat de l'Heribert, un túnel fet d'insomni i de confusió entre vetlla i son (Marrugat, 2014: 79–81), apareix també marcada per la incapacitat de llegir, un acte que s'exerceix en el llibre com a reflex de la lectura del món:

De vegades, sobretot al principi, triaria un llibre a l'atzar, suposant innocentment que llegir-lo l'ajudaria a adormir-se, sense saber que en ell s'havia produït un canvi més gros que no pas el d'un any a l'altre, i que ja mai més no podria llegir les coses igual que abans, ni observar els objectes amb la mateixa descuidada familiaritat que fins aleshores, i que es veuria obligat a tornar a aprendre a caminar, a moure's, a dur la cullera a la boca, a parlar, a mirar tots i cadascun dels objectes que l'envoltaven, a entendre tantes coses que fins a aquell moment li havien semblat absolutament normals i inevitables, que perdria fins i tot l'interès per allò que fins aleshores havia cregut nord ineludible del seu comportament. (Monzó, 1983: 193–194)

Veiem, doncs, que *atzar* esdevé una paraula clau de tot l'entramat de *Benzina* especialment relacionada amb els llibres. Un *atzar* que indica sempre la crisi dels significats: si triem un llibre a l'atzar és amb l'esperança que ens ajudi a dormir, no pas amb una direcció precisa, ordenadora, de la voluntat; si triem paraules a l'atzar al diccionari, constatem la inanitat de les definicions. L'Heribert ha viscut els temors de l'Humbert: s'ha trobat un llibre a la tauleta de la Hildegarda per atzar, l'ha començat a llegir i no s'ha pogut tornar a adormir. Ara bé, Monzó hauria pogut, en aquest cas, deixar el llibre innominat. No fent-ho, ens indica –o ens permet suposar– que l'esment intertextual del títol és significatiu, i això ens duu, com he dit, a considerar l'esment com a marca que autoritza a buscar relacions textuais més àmplies. Potser no és un cas tan clar com l'esment de *Candide ou l'optimisme* a ...*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (Monzó, 1980: 28), que ens remet directament al tema del conte on apareix, i s'assembla més a l'esment de *The Last Tycoon* al mateix recull (Monzó, 1980: 52), però no deixa de marcar un camp de comparacions possibles. Les detallaré tot seguit tenint en compte si es troben a *Benzina* i si es poden fer també extensives a l'obra anterior de Monzó i a altres autors.

■ 5 Paral·lelismes temàtics i situacionals monzonians amb *A coleira do cão*

De la literatura de Rubem Fonseca, excomissari de policia, se n'ha destacat que va saber fixar «con extrema originalità nelle sue cronache urbane poetiche e crudeli le varianti linguistiche delle diverse classi sociali di Rio de Janeiro» (Stegagno Picchio, 1997: 599). Fonseca va formar part d'un moment de renovació de la narrativa brasilera i les seves obres han influenciat fortament les generacions posteriors (Moriconi, 2000: 193). En aquesta renovació va tenir-hi també un paper important Dalton Trevisan, nascut com Fonseca el 1925 i citat com he dit per Monzó a *Self-Service*. Trevisan ha estat considerat, per «la nausea del quotidiano», per l'ús d'una llengua «disseccata» i per la velocitat narrativa, com el més «personale inventore del postmodernismo brasiliano» (Stegagno Picchio, 1997: 599).

A coleira do cão, títol que es pot traduir com *El collar del gos*, va ser el segon llibre del seu autor i conté vuit contes: «A força humana» (en el qual el protagonista, que s'està preparant per a un campionat, es veu substituït en el seu gimnàs per un *crioulo* nouvingut), «O gravador» (amb un paralític que estableix per telèfon una relació finalment frustrada amb una dona), «Relatório de Carlos» (narració des de l'humor i la ironia del camí cap al suïcidi d'un advocat obsessionat per les dones, sobretot per una), «A opção» (conte on s'expliquen els dubtes d'un metge, cansat de decidir, sobre si el seu pacient, un nen de sexe equívoc, ha d'acabar sent home o dona), «O grande e o pequeno» (història d'uns amors contrariats per una família d'origen noble portuguès que no vol que un dels seus membres es casi amb una dona negra), «Madona» (hi trobem el periple d'un jove a la recerca de la dona ideal), «Os graus» (conte en el qual un home vell perd la seva jove amant després d'explicar la història de tots dos) i, cedint el seu títol al recull, «A coleira do cão» (sobre una acció policial a les *favelas*).¹⁵ L'epígraf del llibre és una citació de les sàtires de Persi segons la qual qui pensa que ha trencat els seus grillons és com el gos que, havent-se arrencat la cadena, en continua arrossegant un bon tros: «preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente» (Fonseca, 2004: 5). Com ja hem vist, el llibre va tenir dues edicions prèvies a *Benzina*, el 1965 i el 1979. És relativament

15 Per motius de facilitat, citaré el volum de la següent edició: Rubem Fonseca, *A coleira do cão*. *Contos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [reimpressió de 1991]. He comprovat, però, que, més enllà de qüestions ortogràfiques i de tipografia, les citacions coincideixin en el contingut amb les edicions anteriors. En un cas de desviació formal significativa, ho he indicat.

indiferent quina de les dues va tenir Monzó a les mans. De tota manera, si considerem la més propera temporalment a l'aparició de *Benzina* i l'Heribert en llegeix 80 pàgines, des del començament i totes seguides, i comptant des del sumari, que és a la pàgina 5, això vol dir que es queda a les portes de llegir, o a penes enceta, el conte «A opção», el qual comença, en aquesta edició de 1979, a la pàgina 85.

És relativament fàcil establir paral·lelismes temàtics i situacionals entre el llibre de Fonseca i la literatura de Monzó. Per exemple, l'ambientació urbana, inclosos els periples a la recerca de relacions sentimentals i sexuals i la trobada amb diferents dones: el jove de «Madona» és força semblant al protagonista que es mou per Lloret a «Splassshh», i, encara que de manera més sentimental en el conte de Fonseca, totes dues històries acaben en la frustració o el desengany, que ha estat proposat com un dels trets definidors de Monzó (Guillamon, 2009: 16). Els protagonistes de Fonseca, com el de «Madona», busquen un etern protector femení: «uma mulher, que fosse sábia, forte, tivesse calor e energia, que espremesse de dentro de mim o berne frio que ocupava um espaço de minha vida», i que «acima de tudo fosse enorme, absoluta e envolvente como a terra que cobre a sepultura» (Fonseca, 2004: 150–151). Quan a l'Heribert li sembla que ha trobat una dona així i la persegueix dins un museu li acaba caient al damunt, com he dit, l'escultura *Standing Woman* de Gaston Lachaise, corpòria, rotunda i que en efecte gairebé el condueix a la sepultura. La impossibilitat de l'ideal, més o menys dramàtica o més o menys irònica, permetria establir diferents paral·lelismes en Monzó i Fonseca. Per esmentar-ne dos: la corrua de dones a «Relatório de Carlos» i a «Madona», amb tots els embolics d'ocultació i d'infidelitat al primer conte que trobem també a *Benzina*; i la fatiga del sexe, com a «A força humana»: «me excitei pensando em antigamente, e comecei a amá-la, como um operário no seu ofício» (Fonseca, 2004: 30), en la qual es troba també immers l'Heribert: «es deixà seduir, indolent, admirat de sentir que –ni que fos mínimament– encara li creixia el desig» (Monzó, 1983: 107).

Altres situacions i escenes del llibre de Fonseca ens remetent també directament a les fabulacions de *Benzina*. Al primer conte, «A força humana», com ja he dit, assistim a una suplantació, com li passa a l'Heribert amb l'Humbert.¹⁶ El protagonista de «Relatório de Carlos», igual com l'Heribert,

16 Hi ha, a més, un gust compartit per tots dos autors davant l'adjectiu *humà/humana* en els títols, com ho veiem en contes del llibre –*Uf, va dir ell*: «Sobre la volubilitat de l'esperit humà» i «Sobre la futilitat dels desigs humans».

conexerà una dona a la llibreria: «Eu estava numa livraria e a primeira coisa que me chamou a atenção nessa garota foram as suas pernas» (Fonseca, 2004: 73). L'Heribert ho llegeix abans de trobar-se en la mateixa situació, perseguint, després d'haver-la vist en una llibreria, la dona amb cara de dir-se Anna, la qual està a punt de robar un llibre (Monzó, 1983: 33–34), una persecució que tindrà una segona part que es clourà amb l'escena de la caiguda de l'escultura *Standing Woman*.¹⁷ Encara a «Relatório de Carlos», la Norma inventa excuses per amagar el seu adulteri, igual que l'Helena de *Benzina*, com quan diu que ha anat a sopar amb la Hipòlita (Monzó, 1983: 60). Com en un mirall, l'excusa inventada per la Norma és una amiga que es diu, justament, Helena: «“Aonde você foi?” / “À casa da Helena.” / “Que Helena?” / “A mulher do Pedro.” / “Pedro? Que Pedro?”», diàleg que té de fons una televisió engegada que en realitat no emet cap programa: «“Por que você não desliga essa televisão? Não tem programa nenhum aparecendo.” / “Eu gosto de ver assim. Você se incomoda que eu veja assim, hein?”» (Fonseca, 2004: 89–90).¹⁸ Impossibilitat de llegir, crisi sentimental i televisió fan un tot: «Eu ficava em casa, bebendo sozinho, sem vontade de ler, ou ouvir música e, o que é pior ainda, vendo televisão» (Fonseca, 2004: 89). A *Benzina*, la decepció sentimental també apareix lligada a la televisió. Després de saber que la Hildegarda, la seva amant, ho havia estat de l'Hug, l'Heribert sent «el soroll del televisor, que l'Helena havia engegat» (Monzó, 1983: 45). Un altre paral·lelisme el podem trobar quan el protagonista de «Madona» es contempla davant el mirall en una acumulació d'accions: «fiz várias caretas, cara de mau, cara de bom, cara de triste, cara de cínico, cara de apaixonado, cara de valente, cara de surpreso, cara de amável, cara de desprezo, cara de absorto, cara de ternura, cara de compreensão, e mil outras caras que me deixaram muito satisfeito comigo mesmo» (Fonseca, 2004: 142). L'acumulació es converteix en màscara –i per tant en revelació– com quan l'Heribert, perseguint l'Helena i el seu amant, es disfressa i es mira en una porta que li fa de mirall, també amb plena satisfacció, amb una perruca, unes ulleres de sol en forma de cor i una pilota: «S'hi mirà: amb aquelles ulleres roses en forma de cor, amb aquella enorme perruca rinxolada, amb aquella pilota de platja a les mans,

17 A «Préssec de poma» també hi ha una trobada en una llibreria, però aquí és l'home qui està a punt de robar un llibre. A *Benzina* i al recull de Fonseca, en el qual la dona simplement vol comprar un llibre de bones maneres, hi ha el joc de no saber si l'home és un empleat de la llibreria.

18 El nom Helena també apareix a «O grande e o pequeno», i, en Monzó, en contes de dobles com «Bessonada» i «Quatre quarts».

era el perfecte perseguidor» (Monzó, 1983: 88); i encara, hi acabarà afegint uns pantalons estampats amb flors: «Es mirà en un mirall: l'aspecte, ara, era insuperable» (Monzó, 1983: 89).

Als contes de Fonseca hi apareixen pintors, músics, cineastes i escriptors. Més enllà de coincidències i de diferències de noms, i de les tècniques concretes d'intertextualitat, és interessant el mateix acte de la lectura, com a «O gravador»: «Já até li isso num livro, igualzinho, do homem virar para o lado e ficar roncando depois do ato» (Fonseca, 2004: 46, amb la qual cosa l'Heribert també llegeix un llibre on un personatge llegeix, igual com fa el lector de *Benzina*). En aquesta qüestió de la lectura destaca el comissari Vilela, el protagonista de l'últim conte: «Vilela foi até o ponto do ônibus. Entrou no ônibus parado, tirou um livro do bolso e começou a ler imediatamente» (Fonseca, 2004: 174). Quin és el llibre que Vilela es treu de la butxaca? Més endavant, a la comissaria, en treu un d'un calaix: «Depois tirou um livro da gaveta e começou a ler. Era um livro pequeno, que lia com muita atenção, às vezes relendo algumas páginas» (Fonseca, 2004: 177). Un periodista, ressentit amb el comissari, dirà quina mena de llibres llegeix: «o delegado Vilela tranqüilamente lia um livro de versos», i ens diu un títol: «Chamava-se Claro Enigma. É esse o enigma da polícia — um enigma claro, fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros» (Fonseca, 2004: 187). El llibre, publicat per primer cop el 1951, és de Carlos Drummond de Andrade, l'autor clau de la segona generació del modernisme brasiler, i l'esment impulsa el mecanisme de cercar paral·lelismes entre Fonseca i Andrade, com l'esment del llibre de Fonseca impulsa a buscar paral·lelismes amb *Benzina*.

Es podrien trobar altres coincidències, com ara la situació depressiva dels personatges —una patologia, de fet—, o entre les diferents relacions dels protagonistes masculins amb les dones, per exemple l'assumpció de funcions de Pigmalió al voltant de la música (Monzó, 1983: 26, i Fonseca, 2014: 155), però les que he exposat permeten assegurar un món literari compartit. Naturalment, no es pot parlar d'exclusivitat. La tematització normalment negativa de la televisió, per exemple, present en Fonseca i una constant en Monzó (vegi's també el conte «Nina», de *Self-Service*, o «—Uf, va dir ell» del llibre homònim o l'aparició reiterada del tema a ...*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*) remet a un *topos* molt generalitzat (Martínez-Gil, 2003). Els altres, com la tematització de la frustració, la recerca de l'ideal femení, l'erotisme de les llibreries o la lectura com a incitadora (*Galeotto fu il libro*, asseverava el Dant) formen part de la història cultural, literària i cinematogràfica. Tampoc no es pot considerar un recurs privatiu el fet d'escriure o explicar la història que s'està vivint, a «Os graus» i, en Monzó, a

«Tatxeu allò que no interressi pas» en termes textualistes o, més narratius, a «Oldeberkoop» (Monzó, 1977: 99–103 i 1980: 145–153). És, tanmateix, a causa de la combinació de tots aquests elements que cal parlar de paral·lelismes, de reconeixement de Monzó en Fonseca. I, això, més enllà de les convencions, podria dur-nos a postular en alguns moments, tot i que difícils d'aïllar, recreacions o models. Si més no, el que és innegable és que Fonseca referma tractaments literaris en Quim Monzó. Ho acabarem de veure amb l'anàlisi d'alguns estilemes.

■ 6 Estilemes monzonians presents a *A coleira do cão*

Quim Monzó i Rubem Fonseca comparteixen la voluntat d'usar formes narratives que recreïn les marques lingüístiques i caracteriològiques dels seus personatges. Això els durà a fixar tot un seguit d'estilemes, que acaben reflectint temes i situacions, molts dels quals presents en tots dos i, sense que això condueixi a l'estereotip, en altres autors i en diferents corrents literaris. Un breu esment comparatiu servirà per acabar de fixar relacions i per reprendre el tema de les patologies com a origen dels trets literaris.

És general en tots dos autors l'ús de les onomatopeies. A Fonseca, només com uns quants exemples, podem citar, de diferents contes: «tum schtictum tum: os dois alto-falantes grandes na porta estavam de lascar»; «Tirim, tirim», «Fuffuffuffuffuffufufufufufufufufufufuffffffff / Brudddd / Guhhuuhhh», «Trolotrolotro-trolotro-trolotrolotro-trolotrolotro-trolotrolotro. Purrr-purrr-purrr-purrr.», «Trimmm! / Fhuh-fhuh-fhuh-fhuh-fhuh. (Roda.) / Tleckt. (Tecla record.)»; «“Pff”, fez ela»; «Ufa [“UF” fins a l'edició de 1979], disse minha mãe», si donem aquest valor a la interjecció; «Vupt, mandei brasa, o gelo esfriou meus lábios. Tlin, tlin, tlin: eta barulhinho gostoso. Pedi outro, que teve o mesmo caminho. Glut, glut, glut.» (Fonseca, 2004: 12, 37, 39, 41, 49, 60, 129 i 139). Aquest recurs, més que a *Benzina*, és freqüent en els llibres anteriors de Monzó: «bbbbrrrrrrfff!», «el soroll fffffffffffff d'una serra elèctrica» (Monzó, 1976: 31 i 50); «*pum!*», «Blop» (Monzó, 1977: 13 i 18); un cony que es tanca i fa «*blup!*», «ccccrrrrrrrrcccccc!!» al conte «*Splassshhf*» del recull *–Uf, va dir ell*, o, si es vol, la mateixa interjecció «Uf» (Monzó, 1978: 14 i 46). Els exemples serien molt amplis, en un recurs sobretot humorístic que presenta diferents funcions dins la frase i que beu del món del còmic (Maestre Brotons, 2006: 143–144). No oblidem que Monzó va ser dissenyador gràfic i que en va publicar algun, d'acord amb el gust dels autors dels setanta pel mitjà (Roig, 2003). Tot plegat enllaça també amb la cultura underground i

amb el pop-art. Aquest interès pels sons com a substituïts de les paraules té un grau més en l'atracció per idiomes falsos a *Benzina*: «Si s'hi pogués xerrar [amb una dona] sense dir res... O si pogués empescar-se un idioma fals, fet de sons molt exòtics, i dir-li: “—Babatú infritrémina, sadafa nogrà ptsú al·lirà?” Si ella, a això, fos capaç de respondre: “—Trocu f atodrefa mimienyac!”...» (Monzó, 1983: 65–66). Sobta que això sigui considerat per Àngels Bayés com un tic vocal (dins Guillamon, 2009: 258), no tan sols perquè es tracta d'una distorsió conscient, sinó per la seva tradició literària: «“Bisbis bisbis”, dice Feuille Morte. “Guti guti”, dice mi paredro. “Ptac”, dice Calac. “Poschos tocontó”, dice Polanco» (Cortázar, 1982 [primera edició de 1968]: 64–65, el qual va redactar en glíglíco un capítol de *Rayuela*). Certament, no es pot dir que Monzó faci una llengua recreada o inventada (Lagmanovich, 1997), ni tan sols onomatopèica en el sentit d'imitar els sons de la natura, però el seu idioma fals no és ben bé sinònim d'incomunicabilitat. Com proposaven els dadaïstes, aquest idioma considera la paraula com un objecte sotmès al ritme propi de qui el crea, com un «materiale sonoro da modulare ed orchestrare» (Albani / Buonarroti, 1994: 111). Amb la mateixa inquietud, però en sentit invers, Manganelli va parlar en una obra de 1985, *Dall'inferno*, de «la morfologia di una lingua inesistente, impronunciabile» (Albani / Buonarroti, 1994: 251). Hi ha en Monzó una atracció pel significat ocult, individual i irracional, com quan a l'Humbert li sembla que, en somnis, la Hildegarda diu una paraula incomprendible: «I potser no havia estat un *baraloqui* tan clar com l'havia imaginat, sinó més aviat un *baralequi* o *batalaqui*, o *bapalèquit* o *boralòquits*» (Monzó, 1983: 176).

Un dels recursos més presents en Monzó i en Fonseca és l'ús dels parèntesis intercalats en la narració. A «O gravador» serveixen, amb l'afegit de la cursiva, per donar-nos el pensament del protagonista o per descriure'n les accions: «(*Uma certa suspèita na voz?*)» o «(*Voltei a fita ao ponto inicial e ouvi tudo de novo.*)» (Fonseca, 2004: 37, entre molts exemples possibles); i el mateix recurs el trobem a «A opção». De vegades els parèntesis són simplement amplificacions o explicacions del discurs, com passa a «Relatório de Carlos»: «era uma burguesa (isso para Norma é uma ofensa)», on també hi ha, molt a prop de *Benzina*, enumeracions: «discos (eruditos modernos, popular francês, folclórico espanhol, cantochão). Uma estante com livros (poemas, Sade, alguns eróticos, livros de arte)» (Fonseca, 2004: 59 i 61). Es tracta, com he dit, d'un dels recursos més típics de Monzó, a *L'udol del grisó al caire de les clavegüeres*: «(Un solitari núvol, desorientat, navega pel blau. Calor, calor, calor.)», també en cursiva i negretes per introduir citacions: «(pren el plaer mentre duri.../ pren el plaer/ Henry Miller : *Sexus*)» (Mon-

zó, 1976: 49 i 70); a *Self-Service*: «(estúpids d'altra banda: merdosos, podrits, filldeputes –hi ha tanta gent d'aquesta!–)» (Monzó, 1977: 13); a *–Uf, va dir ell*: «Sovint, de nit (sobretot darrerament) no sé què fer (és per això que hi penso)» (Monzó, 1978: 55); a *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Marry*: «A punt d'embutxacar-me un tractat de trigonometria (que era l'únic a l'abast en l'únic racó amagat de llibreria), la vaig veure altre cop», «L'espectador (un entre tots: a triar) badalla» (Monzó, 1980: 35 i 92); i a *Benzina*, com hem vist en algunes de les citacions de la novel·la al llarg d'aquest treball, a les quals voldria afegir un exemple que usa la cursiva per reproduir enumeracions: «deixà vagar la vista pels rètols dels departaments (*cuina, bricolatge, llibres de butxaca, textos escolars, misteri, literatura, art, narrativa, novetats, best sellers...*)» (Monzó, 1983: 30–31). Els exemples serien inacabables i caldria, més enllà de la funció d'amplificació, un estudi estilístic per classificar els diferents usos dels parèntesis en Monzó, la seva evolució i la seva confluència i diferència amb cursives i negretes, així com amb altres signes, com la barra inclinada (molt prevalent als llibres més textualistes), els guions o els interrogants, que també obren una reflexió (Ollé, 2008: 15). Per al nostre propòsit, però, només cal constatar que es tracta d'un recurs gairebé universal, present, per citar autors que s'han relacionat amb Monzó, en Nabokov (Puntí, 2019) o en Cortázar, o, pel que fa a escriptors catalans, en Oriol Pi de Cabanyes, en Manuel de Pedrolo, a *Text/Càncer* (1974), o, per afegir-ne un altre, en Josep Albanell, al seu *Tractat de vampirologia*: «(El xerricar del temps del capvespre entre ombres que es remouen lentament, perillosa)» (1975: 90). Tot plegat ja havia estat potenciat pel *nouveau roman*; em limito a citar un parell d'exemples breus de *L'Herbe*, la novel·la de Claude Simon del 1958: «Sabine spéculant apparemment sur le probable état de décomposition avancé des plus anciens cadavres de la famille (qu'elle dénombrerait)»; «toutes deux (Louise et Sabine) se faisant face» (Simon, 2013: 95 i 99).

Els parèntesis segueixen les giragonses del pensament, precisen, posen en dubte, aclareixen i, com hem vist, també exposen enumeracions, les quals, juntament amb l'apropiacionisme i la deriva (Pons, 2011: 64–65), han estat considerades com un dels recursos estilístics típics de Monzó, ja des dels llibres més textualistes. D'enumeracions, a *Benzina*, n'hi ha d'hilarants, com les moltes begudes que es podria prendre l'Heribert o la llarga llista de segells i monedes que es compra (Monzó, 1983: 46 i 98–100). L'estilema és també present a Fonseca, com a «Relatório de Carlos»: «Nomes: Suely, Zuleica, Elizabete, Inês, Maria de Lurdes, Rafaela, Cristina, Mercedes e outros já esquecidos», o a «Madona»: «Hully, twist, surf,

chicken, wash-wash, hitchhiker, gogo, sirtaki, monkey, ska, limbo, frug, woble, madison, danço tudo, até tango» (Fonseca, 2004: 83 i 136–137). El recurs, que ha estat interpretat de diverses maneres des del punt de vista cognitiu (Pons, 2011: 65) i com una peça entre altres de la retòrica monzonià des d'un punt de vista argumentatiu (Maestre Brotons, 2006: 113–114), és un estilema comú al textualisme i a la narrativa experimental: vegi's, per exemple, la llarga llista amb què Jordi Coca construeix el primer capítol de la seva novel·la *El detectiu, el soldat i la negra* (1978). Al darrere d'aquest ús de les enumeracions hi ha Peter Handke, representatiu del moviment de la *Neue Subjektivität*, amb traduccions al català en el moment que Monzó està escrivint i autor que, com hem vist, menciona com a influència per a *Benzina*: «o ara que deixava el got buit al taulell i se n'anava, cridar-li que era una empremta digital, un baldó de porta, un tall a l'abric, un bassiol de pluja, una pinça de bicicleta, un parafang, etcètera» (Handke, 1974: 69). De fet, hi ha trets turètics assenyalats per Àngels Bayés, com ara la minuciositat en les descripcions, que es relacionen directament amb aquest model: «Treu una presa de xocolata i la dóna, doncs, a l'infant, el qual n'estripa l'envoltori i trosseja amb l'ungla el paper de plata. Després trenca un bocí de xocolata i l'allarga al marxant» (Handke, 1979: 25). La manera de relacionar-se amb el món dels personatges de *Benzina* és bàsicament, tot i les diferències en l'ús de l'humor, handkeana, fins i tot quan es pregunten per les paraules i per les formulacions lingüístiques: «¿Era possible que no hi hagués ningú a dins, malgrat que la finestra estava oberta de bat a bat? Per què “malgrat”? ¿Era possible que no hi hagués ningú a dins, vist que la finestra estava oberta de bat a bat?» (Handke, 1974: 34–35), igual com l'Humbert es pregunta sobre un adverbi mentre llegeix: «Sorprementment» és una paraula sobrerera si la notícia que descriu el diari s'ha produït (Monzó, 1983: 147). Detallisme, precisió, reformulació lingüística, enumeracions, dubtes, són trets indiscutiblement handkeans. Trets que ressonen en Fonseca quan, a «Relatório de Carlos», l'enumeració de possibilitats de les relacions entre dos homes i una dona són introduïdes per un repetitiu «ou então» (Fonseca, 2004: 64–65). Pel que fa als dubtes, el protagonista de «Madona» té ben clar quin és el seu problema amb les dones: «Qual escolher?» (Fonseca, 2004: 133).¹⁹

19 Des del punt de vista retòric, els dubtes en la l'obra de Monzó han estat considerats com a *acumulacions de possibilitats* relacionades amb el relativisme radical i amb l'humor (Maestre Brotons, 2006: 116–119).

Com he resumit més amunt, un altre tipus de trets que s'han interpretat com a turètics a *Benzina* serien els de l'ecolàlia: «Ella li digué: / —¿Què fas? / Ell li respongué: / —¿Què fas?» i, en el mateix diàleg, l'ecopràxia: «Quan ella es posà els punys als malucs, i se'l mirà interrogativament, ell es posà els punys als malucs i se la mirà interrogativament. Ella li digué: / —¿A què jugues? / Ell li respongué: / —¿A què jugues? / Ella li digué: / —¿Que m'imites? / Ell digué: / —¿Que m'imites?» (Monzó, 1983: 191–192). No som gaire lluny d'aquest diàleg de «Relatório de Carlos»: «“Eu?” / “Você.” / “Eu?” / “Você não é mais o mesmo.” / “Você não é mais a mesma.” / “Ha, ha.” / “Ha, ha?”» (Fonseca, 2004: 92). El recurs a la repetició de mots o de frases és una constant als contes de Fonseca, com a «A força humana»: «Eu: “Está certo, você é meu amigo, e daí?”. “Tudo que eu falo é para o teu bem.” “Tudo que você fala é para o meu bem, e daí?” “Sou como um irmão para você.” “Você é como um irmão para mim, e daí?”» (Fonseca, 2004: 19); o a «O gravador»: «“E o sofrimento moral?” / “Como assim?” / “Quando não há dor física que a anestesia possa aliviar.” / “Como assim?” / “Uma pessoa angustiada porque o mundo não é bom para ela [...]” / “Como assim?”» (Fonseca, 2004: 36–37). De vegades, tot es redueix a una funció fàtica, com a «Os graus»: «Eu: Vinte vezes, é? / Ela: Só...? / Eu: Só, você perguntou? / Ela: Hein? / Eu: Você perguntou ou afirmou? / Ela: Perguntou o afirmou o quê?» (Fonseca, 2004: 156–157), com a *Benzina*: «—¿I...? / —¿I què? / —¿Què? Res. Creia que deies alguna cosa. / —No» (Monzó, 1983: 65). El recurs en Fonseca admet, certament, moltes intencions, entre les quals la repetició com a menyspreu pel que està dient l'altre o com a joc de la confusió: «Ela: E eu? / Eu: E eu? / Ela: Sim. E eu?» (Fonseca, 2004: 159). També aquí Monzó i Fonseca comparteixen referents comuns. De nou ens podem remetre a Claude Simon i a la novel·la abans citada: «Et elle: “Pauvre Georges...” / Et lui: “Quand ?...” / Et elle: “Quand quoi?” / Et lui: “Quand foutez-vous le camp ?...”» (Simon, 2013: 88, un cas aquest darrer, potser, de coprolàlia). Però també al teatre de l'absurd, com en una obra de 1950, *Les Salutations*: «DEUXIÈME MONSIEUR (au Troisième) : Et vous ? / TROISIÈME (au Premier) : Et vous ? / PREMIER (au Deuxième) : Et vous ? / DEUXIÈME (au Troisième) : Et vous ?», etc. (Ionesco, 1991: 83), sense oblidar l'exemple de Trabal o de Beckett, autor citat explícitament com a referent per Monzó (Ollé, 2008: 20). Es podria argumentar que Monzó posa un èmfasi especial en l'ecolàlia i en l'ecopràxia, certament, però no és menys cert que tot plegat va acompanyat d'una estructuració de diàlegs repetitius, fins i tot en l'aparició obsessiva dels pronoms personals per estructurar-los, de llarga tradició.

Encara podem trobar en Fonseca altres trets de mena turètica. Pel que fa als que acabo de comentar, alguna ecopràxia, a «Madona»: «Ela placidamente, olhando para os lados, enquanto fechava os olhos e com a ponta do indicador direito tirava alguma coisa do canto interno do olho esquerdo respondeu: deixou», i el gest s'encomana «como um bocejo: eu também esfreguei o olho esquerdo com a ponta do dedo indicador direito» (Fonseca, 2004: 135). També tics motors, segurament complexos, a «A força humana»: «Não gosto de olhar o Corcundinha. Ele tem mais de seis tiques diferentes» (Fonseca, 2004: 20). Manies al voltant de la neteja a «O gravador»: «Eu tenho uma porção de manias. Roupa limpa de cama é uma delas» (Fonseca, 2004: 39). La repetició d'una paraula, «nariguda», esdevé tant una onomatopeia com una idea fixa a «Relatório de Carlos»: «perdia o sentido e adquiria um ritmo onomatopaico de refrão musical. (Um caso flagrante de verbalização de uma idéia fixa.)» (Fonseca, 2004: 59–60). O, en el camp de les obsessions, igual com hi cau al voltant de les trucades pornogràfiques el protagonista de «Trucs», del llibre ...*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, tindriem, una mica, el paper que juga el telèfon a «O gravador».

Voldria citar encara un recurs literari que permetria veure equivalències entre Monzó i Fonseca: el tema dels noms. Tot i que, com he dit, el nom d'Humbert pot tenir un precedent en *Lolita* de Nabokov, el fet és que al primer conte del llibre de Fonseca també n'hi apareix un: «Me lembrei do Humberto de quem diziam que tinha a força de dois gorilas e quase a mesma inteligência» (Fonseca, 2004: 14). Potser és més decisiu, i ens remet de manera clara a *Benzina*, la confusió de noms entre personatges. El protagonista del conte «O gravador» li diu a la dona que telefona que es diu Jorge, nom que coincideix amb el del marit d'ella: «Às sete horas Jorge chegou. Aliás, a pessoa que me telefonou disse que se chamava Jorge» (Fonseca, 2004: 39). Al mateix conte, la dona menteix sobre el seu nom, però el real i l'autèntic comencen amb la mateixa vocal: «Meu nome não é Alice. É Alda» (Fonseca, 2004: 47). A «O grande e o pequeno» els dos cosins protagonistes tenen el mateix nom: «José, que também era conhecido como Zé Pequeno, para não confundir com o seu primo José, por seu turno conhecido como Zé Grande» (Fonseca, 2004: 107). I a «Madona» dues germanes tenen un nom gairebé idèntic, amb les dues mateixes lletres inicials: Gilda i Gina. Tot plegat ens remet a les confusions de *Benzina* (ja hem vist abans, també, l'aparició d'una Helena en situacions paral·leles al llibre de Monzó i al de Fonseca), a les inicials en H i a la intercanviabilitat de l'experiència viscuda pels personatges.

■ 7 Conclusions

Amb tot el que he anat exposant es pot afirmar que Rubem Fonseca, si més no el del recull *A coleira do cão*, forma part del gruix d'autors amb els quals Monzó comparteix marques temàtiques i estilístiques, tal com ho feia preveure l'esment explícit del llibre a *Benzina*. En aquesta novel·la, i en altres obres de Monzó, hi ha força trets compartits amb Fonseca: ambientació urbana i periples sentimentals (amb frustració i depressió), situacions equivalents (suplantacions, trobades a les llibreries, adulteris camuflats), personatges amb trets obsessius (repetició de paraules i de gestos, manies, tics, dubtes), tematitzacions (el joc amb el llibre innominat, la televisió) i estilemes (onomatopeies, ús dels parèntesis, enumeracions, diàlegs amb funció fàtica, confusió de noms). No és fàcil parlar de recreació directa, o de model immediat, perquè, com hem vist, la major part d'aquests trets compartits tenen al darrere una tradició literària i un ús convencional estès. Ara, el que és segur és que Fonseca actua com a element reforçador de trets en Monzó, tant temàtics com estilístics, i potser en algun cas com a model.

La segona conclusió ha de fer referència a la síndrome de Tourette, part d'un grup de malalties que cal considerar socialment metaforitzades. Molts dels trets turètics que s'han proposat per a Monzó coincideixen amb trets de Fonseca o de diferents tradicions i convencions literàries: suposats tics vocals, tics físics i manies, la repetició de mots i de gestos, la minuciositat en les descripcions o personatges sotmesos al dubte i a les obsessions expressades de diferents maneres estilístiques. Com he dit, no es tracta de negar el paper de les malalties en la creació, sinó de resituar-lo en un context de producció i de manipulació en el qual és molt difícil distingir primeres causes. En tot cas, crec que queda clar que cal evitar les assignacions mecàniques. Com que Rubem Fonseca no sembla pas que patís la síndrome de Tourette, tot i que sabia perfectament què era i fins i tot la va citar de manera irònica en algun dels seus contes (1975: 138–139), potser cal, abans de donar pàbul a determinades explicacions, remetre's al context social, a la textualitat i en definitiva, ja que parlem d'escriptors, a la filologia. ■

■ Bibliografia

- Albanell, Josep (1975): *Tractat de vampirologia*, Barcelona: Lumen.
- Albani, Paolo / Buonarroti, Berlinghiero (1994): *AGA MAGÉRA DIFÚRA. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bolonya: Zanichelli.
- Alonso, Vicent (2003): «“Uf, va dir ell”: d’heures siflítiques i multicolors», in: Zimmermann, Marie-Claire / Charlon, Anne (coord.): *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de París IV–Sorbonne, 4–10 de setembre de 2000*, vol. I, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 409–422.
- Balaguer, Enric (1997): «Quim Monzó i la societat postmoderna. *El perquè de tot plegat*: un comentari de text», *Caplletra* 22, 81–90.
- Ballbè, Viviana (2012): «Quim Monzó: “No sóc feliç: mai”», *Ara* [26.04.2012].
- Barnils, Ramon (2003): «Quim Monzó», in: Diversos autors, *El Temps 1.000. Les veus: selecció d’entrevistes*, vol. 1, València: Edicions del País Valencià, 204–205.
- Bericat Alastuey, Eduardo (2003): «Fragmentos de la realidad social postmoderna», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 102, 9–46, <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_102_031167995793345.pdf>.
- Calvino, Italo (1991): *Perché leggere i classici*, Milà: Mondadori.
- Casacuberta, Margarida / Gustà, Marina (1996): *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Ceja-Reyes, Ana Isabel / Romero López, José Pablo (2015): «Medicina, enfermedad y arte, colaboraciones NO intencionales», *ConScience & Art* II-2, 74–79, <https://www.researchgate.net/publication/277004168_Medicina_enfermedad_y_arte_colaboraciones_no_intencionales>.
- Charlon, Anne (1998): «*Olivetti, Kafka, Cortázar et Moulinex*, ou les sources de Quim Monzó», *Revue d’Études Catalanes* 1, 71–78.
- Coca, Jordi (1978): *El detectiu, el soldat i la negra*, Barcelona: Laia.
- (1994): «Notícia de Greta Garbo (Un article sobre Miquel Bauçà)», *Lletra de Canvi* 37, 36–39.
- Cortázar, Julio (1982): *62/Modelo para armar*, Barcelona: Bruguera.
- Dasca, Maria (2016): *Entenebrats: literatura catalana i bogeria*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

- Donnarumma, Raffaele (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bolonya: Il Mulino.
- Fonseca, Rubem (1975): *Feliz Ano Novo*, Rio de Janeiro: Artenova.
- (2004 [reimpressió de 1991]): *A coleira do cão. Contos*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Gàlvez, Jordi (1998): «Guadalajara : lecture de quatre contes», *Revue d'Études Catalanes* 1, 107–156.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- Gregori, Carme (2008): «Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià», in: Diversos autors, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 53–91.
- (2011): «El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània», in: Diversos autors, *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 47–84.
- Guillamon, Julià (ed.) (2009): *Monzó. Com triomfar a la vida*, Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació / Círculo de Lectores.
- Guillén, Claudio (1979): «De influencias y convenciones», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2, 87–97.
- (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- Handke, Peter (1974): *La por del porter davant del penalty*, trad. de Joan Fontcuberta, Barcelona: Edicions 62.
- (1979): *Bemvinguda al consell d'administració*, trad. de Feliu Formosa, Barcelona: Laia.
- Hutcheon, Linda (2002): *The Politics of Postmodernism*, Londres / Nova York: Routledge.
- Ionesco, Eugène (1991): *Théâtre complet*, París: Gallimard.
- Lagmanovich, David (1997): «Los “lenguajes inventados” como recurso literario», in: Sosnowski, Saúl (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana IV. Actualidades fundacionales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 263–278.
- Lipovetsky, Gilles (1983): *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, París: Gallimard.

- Lunati, Montserrat (2001): «Quim Monzó i la re-escriptura irònica de la fantasia», *Catalan Review* XV:1, 23–51.
- (2007): *Imma Monsó: la narrativa de la ironia i la diferència*, Vic: Eumo.
- Maestre Brotons, Antoni (2006): *Humor i persuasió: l'obra periodística de Quim Monzó*, Alacant: Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana.
- Maragall, Joan (1981): *Obres completes II. Obra castellana*, Barcelona: Selecta.
- Marchese, Angelo / Forradellas, Joaquín (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- Marrugat, Jordi (2014): *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Martí-Olivella, Jaume (1983): «Quim Monzó o la contraescriptura generacional», in: Boehne, Patricia / Massot i Muntaner, Josep / Smith, Nathaniel B. (ed.), *Actes del Tercer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Toronto, 1982). Estudis en honor de Josep Roca-Pons*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 249–260.
- Martínez Fernández, José Enrique (1997): «De la influencia literaria a la huella textual», *Exemplaria* 1, 179–200.
- Martínez-Gil, Víctor (2003): «1969: la generació de la televisió?», in: Compagna, Anna Maria / De Benedetto, Alfonsina / Puigdevall i Bafaluy, Núria (ed.): *Momenti di cultura catalana in un millennio. Atti del VII Convegno dell'AISC (Napoli, 22–24 maggio 2000)*, vol. I, Nàpols: Liguori, 247–261.
- (2007): «La revolta del text en la literatura de la postmodernitat», in: Gustà, Marina / Santamaria, Núria (ed.): *La literatura catalana, en una perspectiva europea*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Institut Ramon Llull, 126–135.
- (2010): «Benzina de Quim Monzó o el temps tràgic de la postmodernitat», in: Panyella, Ramon (ed.): *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum / GELCC, 261–283.
- Monzó, Quim (1976): *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, Barcelona: Edicions 62.
- [amb Biel Mesquida] (1977): *Self-Service*, Barcelona: Iniciativas Editoriales.
- (1978): *—Uf, va dir ell*, Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- (1980): *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, Barcelona: Quaderns Crema.

- (1983): *Benzina*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1984): *El dia del senyor*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1996): *Guadalajara*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1999): *Vuitanta-sis contes*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2005): *Benzina* [edició revisada], Barcelona: Quaderns Crema.
- Moriconi, Italo (ed.) (2000): *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, Rio de Janeiro: Objetiva.
- Oliva, Lúcia (1976): «Quim Monzó, un fitxatge per la generació post-moixiana», *Tele/eXprés* [7.VII.1976].
- Ollé, Manuel (2008): *Quim Monzó*, Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Pedrolo, Manuel de (1974): *Text/Càncer*, Barcelona: Dopesa.
- Pla Nualart, Albert (2011): «Quim Monzó: El salfumant del cofoisme», *Ara* [5.07.2011].
- Pons, Margalida (2005): «El cos-text o l'escriptura del desig: al·legories de la novel·la experimental dels setanta», in: Riera, Carme *et al.* (ed.): *Los hábitos del deseo*, vol. 2, València: Excultura, 391–402.
- (2007): «Contactes textuais: intertextualitat i narrativa experimental», in: Pons, Margalida (ed.): *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970–1985)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 177–240.
- (2011): «El primer Monzó i l'altre. Lectures lineals i lectures tabulars», *Els Marges* 95, 50–69.
- Puntí, Jordi (2019): «(pícnic, llamp)», *L'Avenç* 459, 82.
- Roig, Sebastià (2003): «Quan el còmic es converteix en literatura», *Item. Revista de biblioteconomia i documentació* 34, 55–64.
- Romero, Julio (1995): «“Nullum magnum ingenium sine mixtura demenciae”: El mito del genio y la locura», *Arte, Individuo y Sociedad* 7, 123–138.
- Sala-Sanahuja, Joaquim (2019): «Pròleg», in: Nerval, Gérard de: *Aurèlia*, trad. d'Alfred Sargatal, Palafrugell: Pànic Editors, 11–18.
- Salvador, Vicent (2014): «Malaltia i emocions en la lírica: exemples de tematització del propi cos en la poesia catalana contemporània», *Catalonia* 14, 1–14, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_14_Vicent_Salvador.pdf>.

Simon, Claude (2013): *Œuvres*, vol. II, París: Gallimard.

Sontag, Susan (1997): *La malaltia com a metàfora*, trad. de Mateu Huguet i Recasens, Barcelona: Empúries.

Stegagno Picchio, Luciana (1997): *Storia della letteratura brasiliana*, Torí: Einaudi.

Vilella, Eduard (1997): «Ecos manganellians en la narrativa de Quim Monzó. Referents i models literaris en l'horitzó de la postmodernitat», *Rassegna iberística* 59,17–29.

■ Víctor Martínez-Gil, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Edifici B, E-08193 Bellaterra, <victor.martinez@uab.cat>.