

Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual*

Carme GREGORI SOLDEVILA

Universitat de València

RESUM

A partir de textos de Jesús Moncada, Quim Monzó, Carme Riera, Ramon Solsona i Sergi Pàmies, l'article analitza l'existència en la narrativa breu catalana actual d'una tendència que es caracteritza per l'ús dels recursos de la metaficció, adaptats als interessos literaris i a l'estil de cada autor però amb una orientació general compartida. Es tracta d'una tendència de clar signe antirealista i amb plena consciència de textualitat que fa explícits els mecanismes de la ficció; una modalitat de discurs irònic que s'interroga sobre les possibilitats i els límits de representació del real i, en definitiva, sobre allò que entenem per realitat.

Mots clau: Ironia, metaficció, autoconsciència textual, narrativa catalana actual

Estrategias discursivas irónicas en la narrativa catalana contemporánea: autoconciencia textual

RESUMEN

A partir de textos de Jesús Moncada, Quim Monzó, Carme Riera, Ramon Solsona y Sergi Pàmies, el artículo analiza la existencia, en la narrativa breve catalana actual, de una tendencia que se caracteriza por el uso de los recursos de la metaficción, adaptados a los intereses literarios y al estilo de cada autor pero con una orientación general compartida. Se trata de una tendencia de claro signo antirrealista y con plena consciencia de textualidad que explicita los mecanismos de la ficción; una modalidad de discurso irónico que se interroga sobre las posibilidades y los límites de representación de lo real y, en definitiva, sobre lo que entendemos por realidad.

Palabras clave: Ironía, metaficción, autoconciencia textual, narrativa catalana actual

Ironic discursive strategies in contemporary Catalan narrative: textual self-consciousness

ABSTRACT

Departing from some texts by Jesús Moncada, Quim Monzó, Carme Riera, Ramon Solsona and Sergi Pàmies, this paper analyses the existence of a trend, in the Catalan short narrative, which happens to use metafiction resources, adapting them to the literary interests and to each author's style, but with a shared general aim. It is a clearly non-realistic trend and with a full textuality conscience which explicit fiction's procedures; a kind of ironic discourse that wonders about the possibilities and the limits of how to represent what is real and, shortly, about what we think it is real.

Key words: Irony, metafiction, textual self-consciousness, Catalan current narrative

Sumario: 1.Introducció; 2.L'ofici d'escriure; 3.La metalepsi com a marcador d'autoconsciència; 4. El contracte hipertextual; 5.L'abolició de la història i la inversió del mirall.

* Aquest article s'ha beneficiat de l'ajuda del Projecte d'investigació FFI 2008-00230 "La ironia en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Postmodernidad" del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducció

"L'escriptor comença a teclejar amb prevenció" diu la frase inicial del conte Trenta línies, de Quim Monzó (2007: 129); "Escriu la història d'un personatge de ficció que, a l'hora prevista, aterra en un aeroport" comença Ficció, de Sergi Pàmies (2006: 85); "Un autor de novel·la negra rumiava una nova història. No tenia argument ni personatges, no sabia per on començar" són les paraules que enceten La inspiració del novel·lista, de Ramon Solsona (1991: 107). Aquests exemples, que es podrien multiplicar fàcilment, ens indiquen, ja des del començament, des de la primera línia, que ens trobem davant d'una literatura que pren com a objecte de la narració el procés d'escriptura mateix, en comptes de tendir a fer-lo invisible en benefici del pacte mimètic. Els títols d'alguns dels contes dels escriptors catalans actuals també estan posant al descobert i identificant el caràcter autoreflexiu d'una literatura que parla sobre ella mateixa com a construcció lingüística i ficcional: La novel·la experimental (Riera 1991: 91-106), Deu paràgrafs (Pàmies 1997: 59-69), Ficció (Pàmies 2006: 85-92), El conte, La literatura i Els llibres (Monzó 1999: 479-480, 555-558 i 629-635), Trenta línies (Monzó 2007: 129-131) i La inspiració del novel·lista (Solsona 1991: 107-114).

El conjunt de contes d'autors catalans actuals que conforma el corpus d'anàlisi del present treball es caracteritza per ser una mena de ficció que trenca la il·lusió mimètica en què s'ha sostingut i se sosté habitualment el gènere narratiu, alhora que posa de relleu la seua condició lingüística i fa referència al procés de creació d'un univers inventat pel narrador. És el que la teoria de la literatura designa amb els termes "metanarració" o "metaficció", una narrativa autoconscient que converteix el procés d'escriptura en tema de l'escriptura i en la qual l'única "realitat" que existeix és la de la pròpia escriptura (Hutcheon 1984; Waugh 1984). La selecció de textos narratius amb què treballem en el present article constitueix una mostra significativa i de gran qualitat literària, encara que no exhaureix ni de bon tros els exemples possibles.

En general, els procediments utilitzats constitueixen una mostra representativa bastant completa del tipus d'ironies que Ballart proposa d'anomenar "ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu" i que són "aquelles que integren en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia a veces demasiado irreflexivamente" (1994: 348). Com ha assenyalat Ballart, la denúncia del caràcter ficcional de l'obra és produïda fins i tot quan aquest caràcter s'hi nega explícitament, com ocorre en el conte de Carme Riera Això no és un conte (1991: 163-169), en el qual, a més de la refutació avançada pel títol, la narradora torna a insistir en dues ocasions que el seu text "no és un conte ni té res a veure amb la ficció" (163). L'adscripció ficcional es produeix, en casos com aquest, per negació, però amb una efectivitat idèntica a l'obtinguda mitjançant l'afirmació. L'efecte irònic del procediment també és equivalent al de l'assertió contrària - "això és un conte"-, ja que el que compta és el fet de plantejar la condició literària i, en definitiva, posar al descobert els límits i els codis que regeixen les relacions entre literatura i realitat.

L'autor pot aparèixer com a creador de realitats, amo i senyor de les vides i els destins dels personatges, com el demiürg que modela el món d'una ficció que es revela com a construcció arbitrària i de caràcter imaginari, com ocorre a *Confessió general* (Riera 1991: 215-217), en què la narradora, després d'acusar-se de tretze avortaments, de la mort de tres persones i de la infelicitat d'algunes altres, a més d'altres malifetes inferiors, fa un gir irònic en la confessió quan circumscriu el seu propòsit d'esmena -i, per tant, també les seues culpes- a la literatura:

Però tenc el ferm propòsit d'esmenar-me i dedicar-me en el futur de la propera reencarnació únicament a escriure sobre ocells i flors. Renuncii per sempre més a l'enorme responsabilitat moral que l'exercici de la novel·la comporta. Em faré poetessa. Conrearé només l'ègloga i eventualment, per encàrrec, l'epitalami i la lloa (216-217).

Aquesta revelació canvia el sentit dels pecats confessats i trasllada automàticament el conflicte de l'àmbit de la ficció al de la metaficció. Així, resulta ben significatiu que els avortaments dels quals s'inculpa la narradora no facen en realitat referència a experiències viscudes per un o diversos personatges en el desenvolupament d'una o diverses històries de ficció creades per ella -cosa que sí que ocorre amb la resta dels delictes declarats- sinó que es tracte de criatures de ficció avortades durant el procés creatiu que no van arribar a consolidar-se com a personatges de cap narració. La narradora no hi al·ludeix, doncs, als detalls de la història o històries referides per una o diverses narracions sinó al treball narratiu, amb les seues interrupcions i fallides i els seus materials de rebuig:

En primer lloc, m'acús de portar a l'esquena tretze avortaments sense adonar-me que, en aquestes innocents criatures que vaig enviar al no-res abans de donar-los l'oportunitat de viure, residien les meves millors possibilitats de pervivència (215).

En ocasions, la marca d'autoconsciència pot incidir en el format material de presentació, en l'entitat física del llibre. És el que ocorre a la nouvelle de Monzó *Davant el rei de Suècia* (2001: 125-225), en què el protagonista, el poeta Amargós, és autor d'un "recull de narracions poètiques que vol ser un homenatge a Voltaire" (128), una al·lusió a *El millor dels mons*, el volum que inclou *Davant el rei de Suècia*, reforçada per un comentari posterior que descriu inequívocament la portada del llibre que el lector té a les mans: "Amargós el reconeix: és un llibre seu: el seu recull de narracions poètiques! N'identifica la coberta: blanca, amb els tres homes amb gorra i camisa de ratlles, les lletres negres i els filets verds" (212).

La interferència que s'hi produeix entre la història de ficció i l'acte de lectura, personal i concret, amb la presència d'un llibre-objecte definit, provoca el contrast irònic entre el text i el seu context comunicatiu assenyalat per Ballart a través de la interiorització d'un element propi de la situació de lectura.

A *Ficció*, de Sergi Pàmies, el conte gira a l'entorn del concepte mateix de ficció, tal com assenjala de manera directa el títol. El narrador contraposa contínuament els fets viscuts pel protagonista de la ficció que escriu -una jornada caracteritzada per la simplicitat i per la normalitat de tots els detalls- als tòpics d'una ficció que es desenvo-

lupa habitualment en l'àmbit de l'extraordinari i que s'alimenta d'aventures exòtiques i perilloses, misteris, accidents, passions, etc., com podem observar, per exemple, en el següent fragment:

Al vestíbul, ningú no el confon amb qui no és i, en conseqüència, no s'escau el malentès com a motor de la narració. I quan, després d'haver-se canviat, l'home surt a fer un tomb, ningú no intenta robar-li la cartera, ni, en el moment de pagar, ha de regatejar per uns bongos que no pensa comprar, ni resllisca damunt de cap pell de plàtan, ni topa amb el cantell de la vorera, ni perd la memòria ni té una revelació que li canvia radicalment l'existència (87)

En el desenllaç, el fill del protagonista s'adorm de seguida mentre el pare li llegeix un conte que parla “de penya-segats altíssims amb ocells arran d'un mar d'onades de foc, prats verdíssims amb cavalls de potes amples i crineres llegendàries, illes tan nítides com l'echtachrome de Kodak i antídots preparats per alquimistes que salvaran la vida d'herois enverinats” (91-92), en sintonia amb una manera d'entendre la ficció descartada pel narrador. El comentari que tanca el conte: “la ficció pot arribar a ser el somnífer més efectiu” (92) funciona com a principal clau semàntica d'un relat que proposa com a tema una reflexió sobre el concepte de ficció, sobre els ingredients que li són propis, sobre els mecanismes que millor capten l'atenció del lector, sobre l'originalitat, ...; en definitiva, una indagació sobre el fet literari mateix que, pel sol fet de plantejar-se, instaura una distància irònica.

També el conte de Carme Riera *La novel·la experimental* incorpora al teixit narratiu idees i comentaris sobre la comunicació literària i sobre l'ofici d'escriptor que són detectats com a ingredients irònics per part del lector. La funció del lector en l'actualització del sentit del text literari (“¿què és un llibre sense uns ulls que el llegeixin? Res. Un llibre només cobra sentit si és llegit... Ara tothom ho diu, ho podràs veure als diaris, però ja fa molts d'anys que jo ho sé” [97]), la relació entre l'experiència autobiogràfica de l'autor i la construcció del personatge de ficció (“el meu personatge és molt especial. Té coses meves, però no sóc jo exactament...” [102]), l'escriptura entesa com a exorcisme (“La lluita per la creació és el pitjor, perquè en el fons tots els escriptors repetim el mateix tema, escrivim per conjurar els propis dimonis” [102]) o una coneguda citació de Manuel Machado, reproduïda sense identificar-ne la font (“nosaltres i vosaltres som germans, les etaires i els poetes -qui ho va dir?” [103]) formen part del discurs tòpic i pretensions d'un personatge desqualificat mitjançant el tractament irònic. Es tracta d'un escriptor que pretén revolucionar les lletres catalanes amb una novel·la experimental que diu tenir perfectament concebuda i planificada fins a detalls tan concrets com l'extensió exacta, però de la qual només en té escrites tres planes i que anteriorment no ha aconseguit acabar cap dels successius projectes literaris que ha concebut. A més, el descrèdit del personatge ve augmentat per la situació comunicativa que emmarca la seua xerrameca, el diàleg amb una puta que se l'escolta amb un avorriment professional, i pels nous dubtes sobre la seua salut mental que ens assalten quan confessa que se li ha aparegut Espriu.

2. L'ofici d'escriure

Alguns dels contes que analitzem narren la història d'un escriptor que escriu un conte, amb una maniobra autoreflexiva que es fa patent des de l'inici. L'atenció del narrador se centra, en primer lloc, en l'acte físic d'escriure i en les seues condicions materials: "ha agafat un full i, amb el llapis que tenia més a prop, ha iniciat el conte" (Pàmies 1997: 59-60), "l'home s'asseu a l'escriptori, agafa un full de paper blanc, el fica a la màquina i comença a escriure" (Monzó 1999: 479). En *Trenta línies*, de Quim Monzó, l'inici i el final del conte coincideixen amb l'escriptura de l'inici i el final del conte d'entre "una i trenta línies" que escriu el personatge protagonista: "l'escriptor comença a teclejar amb prevenció" (129) i "posa el punt final a la trenta" (131), cosa que reforça l'efecte d'un relat que sembla limitar-se a la narració del procés material d'escriptura del conte que es desenvolupa en la ficció. Andrea Hurtado, escriptora ficcional en el relat de Carme Riera Això no és un conte, revela de manera explícita la condició de matèria narrativa en què s'han convertit tots els aspectes del procés d'escriptura, quan afirma escriure "una falla sobre la creació literària i les limitacions materials que, de vegades, l'envolten: bolígrafs que s'assequen, plomes que vessen tinta, màquines d'escriure que s'insubordinen, ordinadors que es declaren en vaga" (165).

A Deu paràgrafs, de Sergi Pàmies, el narrador va resseguint la construcció del relat per part de l'escriptora de ficció, reflectint-ne les interioritats i les dificultats a resoldre: la creació dels personatges, la tria dels detalls, el desenvolupament de la història, les opcions d'estil,...; fins i tot, arriba a reproduir una citació per a explicar la millor manera de dotar de justificació una història extraordinària:

Abans de traduir en paraules el que acaba d'imaginar, es repeteix la màxima de Luther Blisset: "La millor manera d'escriure de forma versemblant una escena fantàstica és narrar-la amb la mateixa naturalitat amb què s'escriuria si fos real" (65).

L'interès del narrador també se centra en les sensacions de l'escriptora mentre escriu, des de l'excitació i l'eufòria perquè la història "per camins insospitats, avança en la direcció prevista" (66) fins al nerviosisme que sent quan "li fa la impressió que està perdent el fil" (68). La narració del procés d'escriptura del "conte sobre una dona que cus un botó" que escriu el personatge ficcional s'alterna amb el relat de la història que protagonitza l'escriptora, que constitueixen un nivell metadiegètic i un nivell diegètic, respectivament. El conte de Pàmies desemboca en una confluència o confusió entre els dos nivells narratius que proporciona la clau decisiva en la interpretació del conte, amb unes implicacions de sentit que analitzarem més endavant, en l'apartat "L'abolició de la història i la inversió del mirall".

Monzó, en canvi, no detalla els aspectes referents a la història, es limita a exposar el procés d'escriptura en la part que podríem denominar externa, com podem comprovar en aquest fragment d'*El conte*, en què la descripció recorda més un treball artesanal o industrial que un exercici de creació artística:

La frase inicial li surt de seguida. La segona, també. Entre la segona i la tercera dubta uns segons.

Omple una pàgina, treu el full del carro de la màquina i el deixa a un costat, amb la cara en blanc cap a dalt. A aquest primer full n'hi afegeix un altre, i després un altre. De tant en tant rellegeix el que escriu, ratlla paraules, en canvia l'ordre dins de les frases, elimina paràgrafs, llença fulls sencers a la paperera. De cop, enretira la màquina, agafa tot el munt de fulls escrits, el gira del dret i amb un bolígraf ratlla, canvia, afegeix, suprimeix. Col.loca el munt de fulls corregits a la dreta, torna a acostar-se la màquina i reescriu la història de dalt a baix. En acabat, torna a corregir-la a mà i a reescriure-la a màquina. A la nit ja entrada la rellegeix per enèsima vegada. És un conte. (479).

Monzó fa servir l'exercici de la creació literària com un espai on exposar els personatges als seus límits, un desenvolupament característic en la seua obra, amb un escriptor que passa de la sensació de triomf a la resignació i la renúncia, a *El conte*, o que encara el fracàs quan descobreix que no té res a dir, a *Trenta línies*. També el lector, l'altre agent en la comunicació literària, pot veure's abocat a les pròpies frustracions a través de la literatura, com el de *Els llibres* (1999: 629-635), incapaç d'acabar cap lectura per por de la decepció però que fantasieja que algun dia “tindrà prou coratge per deixar d'ajornar cada vegada la decisió definitiva” (635). Els temes monzonians de la infelicitat que genera la impossibilitat de satisfacció del desig, la precarietat de la il.lusió de control sobre la pròpia vida o la fragilitat dels papers que representem no distingeixen aquests personatges de professions literàries dels altres de l'autor. Però en aquests contes trobem incorporada a la història una reflexió sobre diferents aspectes literaris que els atorga un caràcter netament metaficcional. *Trenta línies* planteja l'especificitat i l'exigència pròpies de la poètica de la breuetat que regeix el gènere del conte: “en un conte, cada nova línia no és una línia més sinó una línia menys” (130) constata l'escriptor de ficció que acostuma a dissimular que no té res a dir gràcies a la quantitat de pàgines, que no retalla mai allò que escriu, convençut que una major extensió demostra “no tan sols la grandària sinó també la grandesa de la seva obra” (129-130), i a qui ara “aquest maleït conte curt el posa en evidència” (131). D'altra banda, en *El conte*, Monzó, a través de la història de l'escriptor que acaba per destruir un “conte gairebé perfecte” perquè “no hi ha cap títol prou perfecte per a aquell conte tan perfecte que cap títol no li és prou bo, cosa que impedeix que sigui perfecte del tot”(480), proposa una contribució en clau ficcional i marcadament irònica al debat que la teoria literària ha generat a l'entorn de l'estatus i les funcions del títol:

Tots els títols que se li acuden li destrossen el conte: o són obvis o bé fan caure la història en un surrealisme que en trenca la senzillesa. O bé són atzagaiades que l'hi esguerren. Un moment pensa a posar-li Sense títol, però això encara ho espatlla més. Pensa també en la possibilitat de realment no posar-ne, de títol, i deixar en blanc l'espai que s'hi reserva. Però aquesta solució és la pitjor de totes: potser n'hi ha algun conte que no necessiti títol, però no és pas aquest; aquest en necessita un de ben precís: el títol que faria que deixés de ser un conte gairebé perfecte per convertir-se en un conte perfecte del tot: el millor que hagi escrit mai (480)

D'aquesta manera es fa ressò el conte de Monzó de les funcions atribuïdes al títol - Genette (1987: 73-89) en distingeix quatre: de designació o identificació, descriptiva, connotativa i seductiva-, i del valor semanticopragnàtic que aquest pot assolir en la comunicació literària, com a instrucció de lectura o com a element estructurant, vinculat o no a l'incipit i el final, però d'idèntica posició estratègica. En el conte de Monzó, la importància concedida al títol el converteix en decisiu, fins al punt que la seua fallida arrossega el conte, units en un fracàs compartit i indissoluble.

La professió literària també pot ser contemplada des de la perspectiva del lector, encarregat d'actualitzar l'obra a través de la lectura. És el cas d'*Els llibres*, de Quim Monzó (1999: 629-635), en què el caràcter professional del personatge ve subratllat pel nom "el lector apassionat", el qual posa de manifest la reducció del personatge a la funció que l'identifica; també en aquesta ocasió es posa de relleu la dimensió material, física, de la lectura i les activitats i decisions prèvies que el preparen: la visita a la llibreria, els criteris de selecció dels quatre llibres que compra, els dubtes a l'hora de triar el primer llibre a llegir i la descripció de l'acte de lectura, amb la reproducció literal del text que llegeix el personatge:

Agafa la novel·la de l'americà. L'obre per la primera pàgina. Passa el dit amb força per la separació entre els dos fulls, perquè es mantingui obert i llegeix: "Just quan la infermera estira el llençol per cobrir-li la cara [...]" (633).

I també ara el procés de lectura -com passava amb el procés d'escriptura en els exemples anteriors de l'autor- desemboca en una reflexió general sobre el fet literari que, al seu torn, serveix per a mostrar, mitjançant un tret revelador, la manera de viure en el món del personatge. En aquest cas, és la reivindicació de l'inici del llibre com a espai privilegiat de captació de l'interès del lector, un interès que és proporcional a la varietat de possibilitats de desenvolupament obertes i que, per tant, va minvant a mesura que avança la història:

L'inici és el moment millor d'un llibre. La primera frase, el primer paràgraf, la primera pàgina. Les possibilitats són, sempre, immenses. Tot ha d'anar venint encara, a poc a poc, a mesura que els camins que hi ha a l'inici vagin esfumant-se i finalment (és a dir, al final) en quedi només un, generalment previsible. ¿Aconseguirà l'escriptor mantenir-nos seduïts fins a l'última pàgina? (633)

La reflexió literària es generalitza com a principi rector de l'existència per a constatar que, en la vida, només s'aconsegueix acomplir una part mínima de les expectatives que tot començament genera. Aquesta és una de les claus de la frustració i de la infelicitat humana en l'univers monzonià, la distància insalvable entre el desig i la seua realització sempre limitada, la insatisfacció que acompanya sempre l'opció triada, ja que l'elecció obliga a renunciar dolorosament a moltes altres opcions alternatives.

3. La metalepsi com a marcadore d'autoconsciència

La metalepsi, en tant que ruptura dels nivells narratius, és un mecanisme metaficcional i, per tant, irònic. Definida per Genette com “cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement”, és un fenomen en el qual “un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou [...] un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur” (1983: 58).

Una història lamentable, de Ramon Solsona (1991: 137-155) fa servir el procediment metaleptic en prendre en consideració i desenvolupar de manera força original el topos del personatge que escapa de l'autoritat del seu creador i actua de manera autònoma. Botxenski, personatge del llibre de Josep Maria Fonalleras Botxenski i companyia, s'emancipa i viatja a la Fira del llibre de Frankfurt amb la voluntat de trobar els mitjans que li permeten realitzar els seus projectes. El personatge ficcional reclama la llibertat com a dret bàsic fent servir com a argument la igualtat amb els éssers humans: “S'ha acabat l'esclavitud. Jo també tinc cervell i ulls i cara i cor” (144). Si la criatura de ficció era “com una persona”, ara la figura retòrica és presa al peu de la lletra, un dels procediments generadors de metalepsi (Genette 2005: 19-23), i l'accepció literal de la comparació dona peu als esdeveniments fictivals. La identitat ficcional de Botxenski no es posa en dubte -“se'l va inventar en Fonalleras” (142)- però no és obstacle per què signe contracte amb Jaume Vallcorba per a canviar d'editorial i es pose a treballar en un conte de Solsona. Fent ús del llibre albir conquerit, Botxenski vol “sortir en una novel·la rural” (142), de Jesús Moncada, preferentment, ja que Maria Barbal “et fa pensar com una mula” i Pep Coll et posa a “traginar fems”, mentre que ell prefereix “jugar a la botifarra al cafè” (143), activitat que encaixa millor amb l'autor de Camí de sirga. El canvi d'estatus, de personatge a persona, obliga a transformar irònicament la consideració i els termes en què desenvolupa la seua dedicació professional; Botxenski fa el seu treball en un conte d'un dels autors de l'editorial que l'ha contractat, Ramon Solsona, encara que això no satisfà les seues aspiracions laborals:

[Solsona] és l'únic que tenien disponible. Compréc que no tinc prou tremp per a en Monzó i d'en Pàmies no te'n pots fiar, només et fa servir si se li posa malalt un personatge. M'ha tocat en Solsona, què hi farem, un conte passa aviat. Així que acabi aniré a veure en Moncada (143).

L'autoconsciència del text es carrega d'ironia amb la valoració a la baixa de l'autor real -i responsable únic, com bé sap el lector- del llibre que inclou *Una història lamentable*. Les crítiques a Solsona es repeteixen més endavant, quan Botxenski l'acusa davant l'editor d'alterar la seua personalitat, amb un nou qüestionament de les normes que regulen la relació entre autor i personatge:

-D'en Solsona ja n'estic tip. Vol que plori i em fa parlar com un seminarista. Em posa nerviós.
-¿No havíem quedat que no tenies sentiments?

—Em fa fer unes coses que m'atabala. A hores d'ara aquella paia ja hauria de fer malves. No semblo el mateix, em falta seguretat. I la culpa és d'en Solsona, ¿on és vist un assassí professional que fa llàstima a les dones? (149)

La independència adquirida pel personatge en la seua nova condició de persona li permet fer ús de la seua professió d'assassí en funció dels seus interessos i no exclusivament a requeriment de la ficció que protagonitze; per això, Botxenski va matant els escriptors i editors que representen un obstacle per a la realització dels seus projectes.

D'altra banda, *Una història lamentable* introdueix en la ficció i, per tant, converteix en personatges els editors de Quaderns Crema, Jaume Vallcorba, i d'Edicions 62 en l'època d'escriptura del conte, Xavier Folch, i els escriptors Josep Maria Fonalleras, Ramon Solsona i Jesús Moncada. Els dos editors prenen la paraula i protagonitzen un diàleg entre ells i sengles converses amb Botxenski. La interacció entre el personatge literari i els editors reals representa una manifestació patent, clarament visible, de la transgressió d'uns nivells diegètics que normativament havien de resultar infranquejables. La presència de Jesús Moncada respon a aquest mateix model, encara que com a interlocutor gairebé mut, ja que la seua única intervenció oral és un “sí?” a l'interfon. La notícia de la mort de Fonalleras, Vallcorba i Solsona, amb la descripció de les circumstàncies en què es va produir, equival a la conversió d'aquests en criatures literàries, amb una història imaginària; no es tracta, doncs, de simples referències a persones reals sinó d'encarnació ficcional.

A més, el recull *Llibreta de vacances*, en el qual s'inclou *Una història lamentable*, incorpora una Guia de lectura de caràcter irònic; la podríem qualificar concretament de pastitx, seguint la terminologia genettiana (Genette 1982: 33-40), ja que es tracta d'una imitació lúdica del gènere o tipus de discurs anomenat “guia de lectura” que acostuma a acompanyar les obres literàries en les edicions que es destinen al consum escolar. Totes les unitats -una per cada conte- inclouen un comentari i un apartat d'exercicis. El comentari dedicat a *Una història lamentable* hauria de respondre, com tot comentari, al que és propi de les relacions metatextuals, és a dir, aquelles que uneixen un text a un altre del qual parla (Genette 1982: 10), però, en canvi, ens trobem que el que fa és participar en la narració de la història, amb una rectificació i ampliació dels antecedents i amb la continuació més enllà del final del conte, amb la mort de Xavier Folch i de Jesús Moncada, la investigació de Jaume Fuster i la detenció i condemna final de Botxenski, “acusat de cinc assassinats i de genocidi cultural” (180). L'hipotètic metatext, doncs, funciona com a vehicle de la ficció que se suposa que comenta i, per tant, és text.

A partir dels conceptes formulats per Weinrich (1974) de “món narrat” i “món comentat”, cadascun d'ells caracteritzat per uns temps verbals propis, Genette crida l'atenció sobre aquells discursos crítics -reals o suposats- que abandonen el seu objectiu natural o, almenys, declarat de comentar una obra per a caure de ple en els dominis de la ficció. El present és el “temps comentatiu” per excel·lència, mentre que el “temps narratiu” fa servir els pretèrits. Així, l'abandó del present descriptiu en benefici d'un pretèrit narratiu suposa, com ha assenyalat Genette, travessar “el medio representativo para asumir directamente lo que representa” i és una operació “ajena al régimen comentativo de la descripción de una obra: ha de hacer caer por fuerza el

acto crítico en el régimen de la ficción” (2005: 45). Tot el comentari d' *Una història lamentable* està en pretèrit, d'acord amb la funció narrativa que acompleteix de fet, en substitució de les funcions que li serien pertinents en una pràctica ortodoxa; l'opció irònica autoritza la transgressió de les regles com una manera de qüestionar, d'una banda, les fronteres discursives i, de l'altra, l'adequació i el sentit del discurs crític.

Un altre cas significatiu de metalepsi el tenim al recull de contes de Jesús Moncada *Calaveres atònites* (1999). El pròleg que l'encapçala, signat per Mallol Fontcalda, es presenta aparentment com un prefaci actorial autèntic (Genette 1987: 165-180): actorial perquè és obra d'un personatge de l'obra de ficció que prologa, com ell mateix posa de manifest quan explica la seua participació en alguna de les històries que el lector trobarà narrades a continuació; i suposadament autèntic perquè Fontcalda s'està atorgant existència real quan remet la gestació del pròleg a la relació mantinguda amb l'autor de l'obra, Jesús Moncada, amb el qual relata haver-se entrevistat i haver acordat encarregar-se de redactar el pròleg que havia d'acompanyar les històries de l'escriptor mequinensà. La indubtable existència real de l'autor, esmentat pel seu nom i amb dades conegudes de la seua biografia, inclina, en principi, a considerar real tot aquell que s'hi relaciona en el mateix nivell, però només un lector molt ingenu acceptaria aquesta atribució que no ve confirmada per cap altre indicatiu paratextual ni extratextual, per la qual cosa fàcilment podem concloure que, en realitat, es tracta d'un prefaci actorial fictici, ja que el seu responsable no sols és un personatge de la ficció sinó que, a més, és de caràcter imaginari. Un clar indicatiu de la clau ficcional en què cal resoldre la filiació del personatge el constitueix la referència a la mort d'Arnau de Roda, personatge de l'univers literari de Moncada, de la qual Mallol Fontcalda, com no podia ser d'altra manera, diu haver-se'n assabentat “a l'epíleg d'*Estremida memòria*, una novel·la de Jesús Moncada” (22); la invocació d'un personatge literari que protagonitza un riquíssim joc metaficcional en la novel·la citada (Gregori Soldevila 2006) per part d'algú que el remet a la pretesa realitat del seu cercle d'amistats mequinensans contribueix sens dubte a reforçar el pacte ficcional del prefaci. Ara bé, si Mallol Fontcalda és un personatge de ficció, llavors la presència de Jesús Moncada, autor real i, per tant, situat per sobre de la diègesi, introduït en el seu mateix nivell diegètic constitueix una clara metalepsi.

Si, com ha remarcat Genette, el prefaci ficcional és una ficció de prefaci que “ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une self-consciousness à la fois gênée et joueuse” (1987: 269), l'autoconsciència literària es veu considerablement intensificada amb l'afegit de la metalepsi d'autor.

Calaveres atònites encara presenta una altra ironia paratextual; concretament en l'epígraf que obri el recull, una citació de “Crònides Valldabó, jutge de pau” que diu “Aquí, senyor secretari, l'única eternitat creïble i a l'abast és la vida quotidiana”. La interpretació irònica s'imposa, en primer lloc, en l'atribució de l'epígraf; presentat com a al·lògraf fictici (Genette 1987: 134-149), ja que va signat per algú diferent a l'autor de l'obra que encapçala i que es tracta d'un personatge de ficció, el protagonista dels contes, és en realitat un epígraf autògraf disfressat que hem d'atribuir a Jesús Moncada mateix. En segon lloc, a la innegable funció de comentari de text, una de les més canòniques que sol accomplir l'epígraf, se superposa una aplicació irònica de la funció

que Genette denomina “efecte epígraf”. Si la inclusió d'un epígraf és un mitjà per a atorgar-se una filiació prestigiosa, “un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité” (Genette 1987: 148), la proclama vitalista que convida al carpe diem, netament destractendentalitzadora, resta ben allunyada de pretensions culturalistes. L'epígraf, això sí, anuncia la mirada sobre el món que trobarà el lector a continuació, juntament amb una altra citació del jutge Crònides, situada en un altre lloc destacat, a la fi del prefaci, i que explica el sentit del títol del recull:

No treballi tant, senyor secretari, deixi la paperassa i vingui a finestrejar. Guaiti, fixi's en aqueixa noia tan bonica que travessa la plaça. No badi, cregui'm, això dura poc. En un tres i no res, passem d'embrions incerts a calaveres atònites” (23).

4. El contracte hipertextual

La literatura hipertextual, és a dir, aquella que modifica d'alguna manera un text anterior, anomenat hipotext (Genette 1982), és una literatura de segon grau, ja que té el seu referent en la mateixa literatura. Deixant de banda algunes transformacions com, per exemple, les traduccions o algunes variacions estilístiques, en la major part dels casos s'ha de considerar una pràctica metaficcional, ja que es tracta d'una literatura autoconscient que, a través de diversos procediments, posa de manifest l'artifici literari, el seu caràcter de construcció lingüística i ficcional (Hutcheon 1984).

Es tracta d'un procediment que ha tingut i té un rendiment considerable entre els escriptors actuals, un mitjà que cada autor ha adaptat a l'estil propi; Quim Monzó, per exemple, ha fet servir les transformacions i les imitacions hipertextuals en una part de la seua producció contística¹, amb resultats extraordinaris. En aquest apartat ens limitarem a exemplificar el funcionament del recurs amb un parell de casos significatius, amb l'objectiu d'ampliar el mostrari d'estratègies discursives iròniques emprades pels narradors actuals.

En *Això no és un conte*, de Carme Riera, la idea contemporània de la crisi de l'originalitat que es manifesta amb la convicció que “tot ja ha estat escrit molts de pics per altres autors en altres llengües” (168), idea que es troba a la base de la relació hipertextual, dona peu a l'invent d'un “aparell contador, una gran màquina contadora programada amb tots els contes possibles, procedents dels autors més diversos, en totes les llengües del món” (168). La màquina reelabora el text escrit per l'autora ficcional i li n'ofereix un de nou, creat amb la combinació de les referències més idònies de les obres ja existents:

el que va sortir en pantalla no fou només aquest començament sinó que entre ratlles, contrapuntejant-lo, apareixien tot de referències en clau que, després de molts d'esforços, vaig aconseguir desxifrar i que remetien a obres de Pere Calders, Torrente Ballester i Borges, entre altres, com José M^a Merino o Marina Mayoral, aquí presents.

¹ Per a una anàlisi detallada de l'ús de les relacions hipertextuals en l'obra de Quim Monzó, hom pot consultar el meu treball: Gregori Soldevila 2008.

Finalment, després del poti-poti de referències, l'ordinador m'oferí un text nou, una suma de textos diversos, un text realment magnífic però que en absolut no podia reconèixer com a meu (167).

L'aparell, doncs, produeix “un conte nou i distint, un conte original, gràcies al savi maneig de la intertextualitat i de l'intratext” (168). A pesar que el mecanisme al·ludit és el de la intertextualitat, una altra mena de relacions transtextuals que es defineix per un vincle de copresència entre dos o més textos i que, en la major part de casos, es concreta en la presència efectiva d'un text en un altre (Genette 1982: 8-9), el funcionament descrit també s'adiu perfectament al joc hipertextual i, en definitiva, posa de manifest, amb un tractament irònic, una consciència de literatura de segon grau. L'alarma amb què hi figura rebre's el que s'entén com una amenaça a la creació original d'autor respon a la formalització irònica d'alguns dels temes de debat teòric en la literatura, com ara, la problemàtica de l'origen del text o el desdibuixament de la figura de l'autor (Couturier 1995) i s'adreça a la complicitat d'un lector que en comparteix la reflexió.

En *La inspiració del novel·lista*, de Ramon Solsona, el pacte hipertextual es troba formulat explícitament en el “Comentari” inclòs a la *Guia de lectura* que, com ja hem avançat, l'hem d'atribuir a l'autor mateix i forma part de la proposta irònica del recull. De fet, el “Comentari”, en aquesta ocasió, consisteix únicament en la revelació de l'hipotext del conte i en la reproducció de la pertinent citació. Virginia Woolf s'ha ocupat del mateix tema, “amb més volada artística” ens diu Solsona, el qual resumeix el mecanisme generador de la inspiració del novel·lista esmentada pel títol del conte i explicat per Woolf: “Durant un viatge en tren observa una dona gran que seua al seu davant, a qui atribueix el nom de senyora Brown, i es posa a fabular tot imaginant la història d'aquella persona”, i n'ofereix, en citació directa, un fragment:

Heus aquí un personatge imponent la seva personalitat a un altre personatge. Aquí teniu la senyora Brown obligant algú a començar, gairebé automàticament, a escriure una novel·la centrada en ella. Jo crec que totes les novel·les comencen amb una vella asseguda al davant [...]

El conte de Solsona trasllada a l'escala de casa l'univers de referència que alimenta la inspiració del novel·lista, però manté el descobriment per part de l'escriptor del funcionament motriu de la ficció:

va començar a estirar el fil de les suposicions amb diverses hipòtesis, totes elaborades sobre els veïns de l'escala [...]. Ara s'adonava que aquelles persones a les quals saludava rutinàriament des de feia anys constituïen una matèria literària de primera qualitat, eren personatges autèntics de novel·la! (108).

Ramon Solsona va reprendre, en un projecte literari molt més ambiciós, la mateixa relació hipertextual a la seua novel·la *Línia blava* (2004). Ara el contracte hipertextual apareix en l'epígraf que encapçala la novel·la, amb una citació d'El senyor Bennet i la senyora Brown, de Virginia Woolf, parcialment coincident amb la reproduïda al

“Comentari” del conte; a més, Línia blava recupera l'espai ferroviari de l'hipotext, situant la història a la línia del metro de Barcelona esmentada pel títol. D'altra banda, la novel·la introdueix un clar marcador hipertextual dins del text, i no sols en el paratext, quan, en els primers paràgrafs, fa aparèixer una vella asseguda al seient de davant del narrador, convertida en personatge de ficció, tal com prescriu Woolf en el text que el lector tot just acaba de llegir.

En ambdós casos, la inclusió de les marques que remeten al text de Virginia Woolf fa patent la voluntat de l'autor d'establir un pacte de lectura de caràcter hipertextual; no es tracta només, doncs, de recrear una obra precedent sinó de posar al descobert que la literatura té la literatura com a punt de partida, i de fer-ho simptomàticament en uns textos que exploren, com desenvoluparem en l'apartat següent, les relacions entre la ficció literària i la realitat.

5. L'abolició de la història i la inversió del mirall

La consciència metaficcional, amb el discurs del narrador o del personatge que posa de relleu la gestació i l'elaboració de l'escriptura, deixa en un segon terme, sempre subsidiari, la història de ficció que figura narrar. L'experiència de l'escriptura es textualitza en detriment de la història narrada. En alguns casos aquesta història s'elimina per complet; sabem senzillament que algú escriu un relat però en desconexem tots els detalls: és el que passa a *El conte* i *Trenta línies*, de Quim Monzó.

En altres ocasions, la història és interrompuda o avortada per motius diversos i queda inconclusa. En *El conte* és la impossibilitat de trobar el títol adequat el que obliga a rebutjar el conte; en *Deu paràgrafs*, la història de la dona que cus un botó queda en suspens perquè el desenllaç del conte se centra en el que li ocorre a l'escriptora; en *Els llibres*, la frustració de les històries es produeix a la banda de la lectura, perquè el lector és incapaç d'arribar al final de cap llibre per por de quedar-ne decebut, però afecta igualment a la integritat de la narració de la història i al fet mateix de considerar-la objectiu principal del relat.

A *Una història lamentable*, el suposat conte de Solsona protagonitzat per Botxenski no tan sols alterna amb les converses entre aquest i els editors o amb la notícia de la mort de diversos autors, sinó també amb les excuses pels talls de la narració, a la manera de les que feia servir la televisió quan es produïa la interrupció involuntària de l'emissió:

Senyores i senyors, per problemes tècnics, el relat ha quedat interromput momentàniament. Esperem reprendre'l ben aviat. Moltes gràcies (142).

Senyores i senyors, estem treballant per resoldre els problemes tècnics. Els demanem disculpes i els preguem que no canviïn de llibre. Esperem reprendre la narració ben aviat. Moltes gràcies (144).

La tercera vegada, les disculpes van acompanyades per una cançó de Madonna, de la qual es reproduïx la lletra, jugant irònicament amb el model televisiu que, en aquestes ocasions, entretenia l'espera amb els anomenats “minuts musicals”. La darrera

de les intervencions informa de l'abandonament final de la història, com no podia ser d'una altra manera després d'haver-se trobat el cadàver de l'autor en una depuradora:

Senyores i senyors, un encadenament d'esdeveniments fatídics ens obliga a suspendre definitivament aquest relat. No ens fem responsables de la continuïtat d'aquesta lamentable història sense cap ni peus que ja havíem d'haver tallat fa unes quantes pàgines (154).

L'abolició de la història pot produir-se també mitjançant un procediment de substitució: en comptes de narrar o aparentar narrar una història el conte fa una altra cosa. A *Magazine*, de Ramon Solsona (1991: 123-136), per exemple, la narració és suplantada per diversos registres del gènere periodístic, estafets irònicament, com la crònica esportiva o l'entrevista, i, sobretot, per les diverses modalitats del discurs crític: la crítica d'art, de música, de llibres, de cinema i de teatre. L'anàlisi d'unes obres inexistents posa en evidència irònica els tics més maldestres i la pràctica autosuficient, desvinculada del referent que simula comentar, d'un discurs crític esnob i gratuït que només serveix per a confirmar i reproduir els quatre principis elementals de què s'alimenta i per a reforçar l'autoritat que se li atorga. Així, per exemple, la crítica cinematogràfica d'un film denominat *Cadena perpètua* a penes comenta aquesta pel·lícula per a dedicar la major part de la ressenya a analitzar amb detall una obra de Fritz Lang i una altra de Hitchcock, modèliques en el tractament del mateix tema; o el crític d'art segrega una varietat de judicis qualificatius pomposos que arriben al deliri en l'anàlisi d'un quadre "amb la tela totalment negra" (124) i incorpora una libidinosa descripció del jove pintor a la crítica. Cal dir que l'estament creatiu, si més no el que reivindica extasiada aquesta crítica cretina, tampoc no n'ix estalvi, com podem observar en la secció teatral:

El teatre Windsor és a punt de començar les representacions de *Llengües vives*, un espectacle interessantíssim que s'estrena dijous que ve. Tres actors, asseguts i amb els ulls tapats, mouen la llengua durant dues hores explorant totes les possibilitats expressives d'aquest múscul. Plasticitat i experimentació, ritme i disciplina són les bases d'aquesta proposta que renova a fons el llenguatge teatral. Un escriptor de garantia, Walter Zanza, és l'autor del text, sis paraules que els actors intercalen de tant en tant amb modulacions sempre diferents. El moviment de la llengua, el so i el silenci produeixen a *Llengües vives* la màgia d'una simfonia. Imprescindible (133-134).

El "Comentari" corresponent a la *Guia de lectura*, sempre amb el filtre irònic que caracteritza la secció, s'interroga escandalitzat sobre la pertinença d'un text que deixa de banda ostensiblement la història en un recull de narracions. L'autor del comentari declina entrar a resoldre el qüestionament del concepte mateix de gènere que planteja aquesta presència i, mancat, doncs, d'objectiu, dedica l'espai de què disposa a parlar d'una altra cosa, tan incongruent amb l'objectiu inicial com el text de Solsona respecte al gènere canònic:

¿Què pinta aquest capítol en un llibre de relats? No hi ha protagonista ni història ni res. Com que aquí no és el lloc per parlar de què és i què no és el gènere narratiu (qui

vulgui saber com es fa un bon conte ha de consultar les obres de Propp, Lukács, Greimas i Julia Kristeva), aprofitarem l'ocasió per parlar de l'aigua de Vichy (178).

En *La inspiració del novel·lista* la descripció del procés d'escriptura serveix com a pretext per a plantejar la relació entre literatura i realitat. El novel·lista hi troba la inspiració en els veïns de l'escala, a partir dels quals comença a fabular l'argument de la seua novel·la, però la segona meitat del conte s'encarrega de mostrar els desajustaments entre la realitat i una ficció literària governada per la imaginació de l'escriptor, obertament distanciada de les exigències del reflex realista. “Mentre el novel·lista escrivia pàgines i més pàgines, la vida a l'escala feia el seu curs” (112), s'encarrega d'advertir el narrador, el qual, a continuació, detalla les discrepàncies entre la vida dels veïns i les fabulacions del novel·lista, com, per exemple, l'amo del videoclub, qui no és un sudamericà que es dedica al tràfic il·legal de pornografia sinó un libanès “que havia estat set vegades a la presó i que era buscat per la policia de quatre països per estafador” (113). També Línia blava, la novel·la posterior de Solsona que comparteix amb aquest conte, com ja hem assenyalat adés, una part del plantejament inicial, encara que amb una versió més estilitzada, una elaboració molt més complexa i un resultat literari superior, indica la conveniència de saber destriar els elements de la realitat del processament literari d'aquests mateixos elements, com evoca la citació de Monterroso continguda a l'epígraf que obri la novel·la:

La vida es como un árbol frondoso que con sólo ser sacudido deja caer los asuntos a montones. (...) La imaginación y la realidad nos dan generosamente la materia, las situaciones, las tramas de los cuentos, pero es sólo la elaboración artística lo que puede infundirles vida.

El narrador, per la seua banda, s'encarrega de recordar de tant en tant la consciència ficcional i el mecanisme que activa la creativitat del personatge que construeix històries sobre els seus acompanyants de vagó:

Amb el cap girat, forma una diana propiciatòria per a les teves fabulacions, com una dona jove que es descorda la brusa i ofereix el coll al vampir perquè li xucli l'ànima. Tu, el vampir, t'hi llances amb el pensament i, al clavar-li els ullals de la xafareria fantàsica, li arrenques respostes a les teves preguntes imperioses: qui ets?, què hi fas, aquí?, d'on vénis?, on vas?
T'aventures a atribuir-li una biografia. Posem que ara té vint-i-tres anys i que està embarassada (225).

Tant el desenllaç del conte com el de la novel·la aporten el descobriment que un dels personatges que han alimentat la fantasia de l'autor de les fabulacions és, al seu torn, un fabulador que, de manera simètrica, construeix una ficció que inclou com a personatge l'altre: la veïna del replà del conte és una jove periodista que està escrivint un relat que comença amb la mort de l'home que l'espia pel celobert, és a dir, l'autor de novel·la negra que, pel seu compte, també havia fet d'ella una criatura imaginària. L'efecte creat és el d'una xarxa de ficcions, un entramat imaginari, que se superposa a

la realitat sense possibilitat de confondre-s'hi mai, i respecte de la qual funciona com a substitució significativa.

Si en els textos de Solsona la marca d'autoconsciència pren forma en textualitzar l'autonomia de l'obra literària respecte de la realitat, en *Deu paràgrafs* l'espill literari s'interioritza mitjançant una mise en abyme, modalitat de reflex amb la qual l'obra es gira cap a ella mateixa i que es dona quan un microrelat reproduceix parcialment o totalment el macrorelat que l'inclou (Dällenbach 1991). En efecte, en el text de Pàmies, en el nivell metadiegètic, constituït pel conte de la dona que cus un botó que escriu l'escriptora protagonista, "que la dona cusi un botó solament és un pretext, l'anècdota d'arrencada d'una història fantàstica: la d'una dona que, mentre cus un botó, s'acaba cosint involuntàriament diferents parts del cos" (60) i l'escriptora justifica que la dona, absorta en els seus pensaments, no sagna ni sent el dolor comparant la situació a la dels faquirs. En el nivell diegètic, per la seua banda, que l'escriptora escriga el conte només és el pretext d'una altra història fantàstica de les mateixes característiques: mentre pensa en els detalls de la història que està escrivint, l'escriptora obri una ampolla de vi "sense adonar-se que la punta de l'obridor no s'ha clavat al tap de suro sinó al dors de la seva mà esquerra (que, amb fermesa, subjecta el coll de l'ampolla) i que, encara que sembli impossible, no li produeix dolor, ni cap ferida, igual que els faquirs" (69). Així, doncs, l'enunciat segon remet a l'enunciat primer, el reflecteix de manera prospectiva, i funciona com un espill intern en què es reflecteix el conjunt del relat per reduplicació (Dällenbach 1991: 49).

D'altra banda, el reflex en abisme té unes altres repercussions que afecten la manera d'entendre la relació entre la literatura i la realitat, que és, com sabem, un dels qüestionaments propis de la metaficció. En el conte de Pàmies hom pot observar que ens trobem amb una inversió total del pacte realista: del mirall que havia de reflectir la realitat hem passat a una realitat que copia la literatura, ja que el conte que escriu prefigura i funciona com a model de la realitat de l'escriptora.

En la mateixa línia, tenim *La literatura*, de Monzó. La mise en abyme hi funciona entre la novel·la que ha acabat el personatge de l'escriptor, com a relat metadiegètic, i la història que protagonitza aquest mateix escriptor en la diègesi. De la novel·la coneixem l'inici -el protagonista tomba el saler mentre para taula, senyal de malastrugança- i el final, en què el personatge mor; quan l'escriptor comprova que totes les novel·les que ha escrit preveïen els fets posteriors de la seua vida amb tot detall, la mort del protagonista de la darrera novel·la l'espanta, tot i que encara no s'ha produït cap dels actes descrits a l'obra. El desenllaç del conte, però, confirma, d'una manera tan el·líptica com eficaç, la previsió anunciada pel relat metadiegètic:

Al llibre no hi sap reconèixer ni personatges ni fets. Per una banda, és evident que encara no han passat prou mesos perquè el que hi ha escrit es faci realitat. Per altra banda, però, que no hi reconegui absolutament res li fa concebre esperances: si també ha de ser una predicció, algun dels fets narrats ja s'hauria d'haver produït. Que no sigui així pot indicar que potser amb aquella novel·la no passarà el mateix que amb les altres. Fet i fet, cap llei no certifica que la norma s'hagi de complir eternament. Pensa tot això mentre para taula; se n'adona i intenta evitar l'inevitable (557-558).

També en aquest cas s'ha capgirat la relació entre literatura i realitat establerta pel contracte realista: la vida de l'escriptor és una imitació de la seua literatura i no al contrari. És en aquest sentit que podem parlar d'una ficcionalització de la realitat, un dels graus més extrems del qüestionament del concepte mateix de realitat que comporta l'exercici de la metaficció.

El conjunt de contes que hem fet servir en l'anàlisi, una mostra -com ja hem advertit- significativa però ni de bon tros exhaustiva, demostra l'existència en la narrativa breu catalana actual d'una tendència que es caracteritza per l'ús dels recursos de la metaficció, adaptats als interessos literaris i a l'estil de cada autor però amb una orientació general compartida. Es tracta, com hem vist, d'una tendència de clar signe anti-realista i amb plena consciència de textualitat que fa explícits els mecanismes de la ficció; una modalitat de discurs irònic que s'interroga sobre les possibilitats i els límits de representació del real i, en definitiva, sobre allò que entenem per realitat.

Referències bibliogràfiques

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- COUTURIER, M. (1995) *La figure de l'auteur*. París: Seuil.
- DÄLLENBACH, L. (1991) *El relato especular*. Madrid: Visor.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- ___ (1983) *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- ___ (1987) *Seuils*. París: Seuil.
- ___ (2005) *Metalepsis*. Barcelona: Reverso.
- GREGORI SOLDEVILA, C. (2006) "Metaficció irònica a Estremida memòria, de Jesús Moncada", *Caplletra*, 41, pp. 131-150.
- ___ (2008) "Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià", dins F. CARBÓ et al., *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 59-91.
- HUTCHEON, L. (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nova York-Londres: Methuen.
- MONCADA, J. (1999) *Calaveres atònites*. Barcelona: Edicions de La Magrana.
- MONZÓ, Q. (1999) *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ___ (2001) *El millor dels mons*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ___ (2007) *Mil cretins*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PÀMIES, S. (1997) *La gran novel·la sobre Barcelona*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ___ (2006) *Si menges una llimona sense fer ganyotes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- RIERA, C. (1991) *Contra l'amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Edicions Destino.
- SOLSONA, R. (1991) *Llibreta de vacances*. Barcelona: Quaderns Crema.

- (2004) *Línia blava*. Barcelona: Columna.
- WAUGH, P. (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.
Londres-Nova York: Routledge.
- WEINRICH, H. (1974) *Estructura y función de los tiempos verbales en el lenguaje*.
Madrid: Gredos.
- WOOLF, V. (1966) *Collected Essays*. Londres: The Hogarth Press.