

UN TORRENT DE VEUS.
LA NOVEL·LA CATALANA AL SEGLE XXI¹

ANTONI ISARCH
Universitat Oberta de Catalunya

1. SOTA EL SIGNE DE LA DIVERSITAT

En la dècada dels anys vuitanta, l'ensenyament obligatori en català, la difusió de mitjans de comunicació nacionals o la normalització del sector editorial autòcton havien assegurat una massa lectora potencialment consumidora de cultura en la llengua pròpia; és a dir, un mercat. Aquest context favorable va propiciar, en consonància amb el desplegament institucional a tots els nivells, la consolidació progressiva d'un sistema literari en què els tres vectors principals —autors, editorials, lectors— gaudien d'una relativa bona salut, i en el qual la narrativa, i en especial la novel·la, va erigir-se, en tant que gènere amb major difusió, com a eix articulador de tot el sistema, capaç de respondre a les múltiples necessitats de consum cultural d'un públic heterogeni, i capaç de possibilitar, també, la professionalització de l'escriptor (CÒNSUL 1995). En paral·lel als factors externs, les concepcions estètiques vigents en l'àmbit de la literatura fins aquell moment evolucionaven cap a noves formulacions. A l'assaig *La condició postmoderna*, Jean-François Lyotard ja havia certificat el 1979 la fi dels discursos unificadors, allò que anomenà la «deslegitimació» dels grans relats. Remarcava, així, les dificultats d'articulació teòrica d'una forma de pensament resistent a definir-se a partir d'uns elements comuns, per a la qual els grans consensos històrics i socials, els *metarelats*, havien entrat en crisi (LYOTARD 2004: 99). Des d'aquesta perspectiva, tant la lògica historicista com la preservació de moviments ordenadors o el guiatge d'intel·lectuals hegemònics, aplicats a la lite-

1. L'autor vol agrair a Maria Dasca els comentaris i suggeriments fets a partir d'una lectura prèvia d'aquest article.

ratura, es veien qüestionats. Víctor Martínez-Gil assenyala, a propòsit de la crisi de la figura de l'intel·lectual a Catalunya als anys vuitanta, que

és justament en la pèrdua d'aquest mandarinatge que l'escriptor català, extremant algunes actituds que ja havien aparegut els anys setanta, va trobar una nova justificació, si no de «legislador», sí d'«intèrpret»: la de ser el creador d'una literatura nova que situés la pròpia cultura en els paràmetres socials i comercials del moment (MARTÍNEZ-GIL 2006: 310).

Aquesta «literatura nova» a què fa referència Martínez-Gil no designa altra cosa que la literatura produïda sota el paraigua del que s'ha anomenat —amb certa controvèrsia— postmodernitat, entesa no pas com una estètica o un estil, sinó, seguint Frederic Jameson, una pauta, una «cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features» (JAMESON 1991: 4).²

Sigui com vulgui, la literatura del tombant de mil·lenni ja no es regeix per moviments dominants, perquè han entrat en crisi com a models hermenèutics. Han aparegut nous creadors que, deslligats d'actituds programàtiques, forgen una trajectòria que obeeix gairebé exclusivament a les pròpies motivacions esteticoculturals. Tal com assenyala Maria Dasca, «l'absència de preceptives suposa l'emergència del patró individual, per la qual cosa la literatura esdevé més personal i menys convencional» (DASCA 2008: 124).

La revisitació del passat també es fa des d'una actitud postmoderna i, així, ja no es mira enrere amb el respecte reverencial d'antuvi, sinó amb afany de revisió: tot escriptor que irromp en el món literari estableix una relació particular amb la tradició pròpia, ja sigui per perpetuar-la, per ignorar-la, per fer-ne evolucionar els models més consolidats o per dialogar-hi críticament. El primer número de la revista *Carn de*

2. Les limitacions d'espai no ens permeten entrar en consideracions precises al voltant d'aquest concepte. Remetem a la bibliografia recent més autoritzada pel que fa a la recepció crítica amb relació a la literatura catalana: a banda de MARTÍNEZ-GIL (1999 i 2006), són de consulta obligada FERNÁNDEZ 2008: 84-103, MARRUGAT 2014 i ARDOLINO 2014.

Cap (2018), coordinat per Borja Bagunyà i Lana Bastašić, n'és una mostra simptomàtica. Constitueix tot un homenatge a Quim Monzó, des d'una premissa desmitificadora d'entrada (hom hi suggereix que la deu narrativa de Monzó ja flaquejava el 2001 amb *El millor dels mons*), però sobretot productiva, tal com ho demostren les relectures del conte «El meu germà» (la peça que, sigui dit de passada, Julià Guillamon utilitzava per cloure l'assaig *La ciutat interrompuda*).³ A més, el ventall de referents no es limita als noms catalans. Si la creació literària contemporània a Catalunya ha mirat sempre enfora (sovint a través de la traducció), actualment ho fa, si és possible, amb més interès que mai. L'eclecticisme de lectures dels nous narradors autòctons resumeix molt bé el recorregut de la nova novel·la catalana per homologar-se amb qualsevol altra literatura coetània. Assenyala Borja Bagunyà:

Cal desfer-se definitivament d'una idea autosuficient i localista de la producció literària: els escriptors catalans no es poden explicar *només* des d'un antecedent català. No tots són fills de Monzó, de Calders, ni de Rodoreda. O no ho són, almenys, de manera exclusiva, cosa que demana als historiadors que no només exerceixin de crítics (hi ha una història que no sigui crítica?), sinó també, fins a cert punt, de comparatistes (BAGUNYÀ 2017: 49).

És lícit afirmar, per tot plegat, que la novel·la catalana del tombant de segle XXI s'ha anat forjant sota el signe de la diversitat. Jordi Marrugat descriu els darrers vint anys de producció com «una època vertiginosa, vasta, riquíssima» (MARRUGAT 2017). Diversitat de veus i narradors que construeixen històries, però també de formes, de models, de fonts, d'interessos. L'evidència que la producció literària de l'últim quart del segle XX també podria definir-se a través de la varietat no invalida que, en l'actualitat, el mot hagi adoptat uns matisos categòrics: sembla com si es busqués no ja l'originalitat, sinó la condició d'obra única, irrepetible, que explota la diferència com a valor qualitatiu. Paradoxalment, però, si d'una banda podem certificar

3. GUILLAMON 2001: 286. Segons el crític, «El meu germà» permetia reflexionar sobre la poca vigència d'un model urbà de Barcelona el record del qual, tanmateix, hom carretejava encara «com una pell morta».

l'existència simultània d'obres que responen a estímuls estètics absolutament diferents i variats, de l'altra els lectors coetanis percebem un aire d'afinitat en tots els textos narratius del període 2001-2018. Aquesta percepció ambivalent resulta, ben mirat, lògica: hereus del nostre temps, som capaços de valorar la novetat i l'afany trencador d'una proposta sense perdre'n la sensació de familiaritat, a diferència del que passa amb obres escrites trenta anys enrere (*Benzina* o *La magnitud de la tragèdia*, posem per cas). I és que no podem tractar la literatura, i encara menys la narrativa, com un ens deslligat del seu entorn social i històric, entre altres raons perquè la seva és una història íntimament imbricada en el teixit social que la genera.

Les causes d'aquesta particular ambivalència s'han de cercar en els trets idiosincràtics del gènere. La novel·la continua essent reconeixible perquè no ha traït el seu principi mimètic fundacional. Malgrat l'aparença canviant amb què es manifesta, i malgrat l'existència de línies de creació que no parteixen d'un principi imitatiu de la realitat, la novel·la contemporània es defineix, en bona part, pels mateixos paràmetres constitutius dels segles XVIII i XIX. Avui, però, fa valer el seu caràcter proteic no pas per inventariar la realitat a la manera d'un Balzac, sinó per reflectir la nostra societat múltiple, inestable i disgregada. El mirall que ens posa al davant la novel·la actual palesa la impossibilitat d'oferir fidelment el traç d'aquesta societat i, per tant, cada obra no n'apunta sinó un esbós imperfecte, que només pren tot el sentit quan interrelaciona amb altres esbossos. És així que podem parlar d'un cert deute entre els textos novel·lístics (no sempre explícit, no sempre amb els estrictament coetanis, no sempre conscient), cada un dels quals admet ésser llegit des d'un doble vector: pel valor intrínsec com a objecte artístic autònom, i pel valor en relació amb les altres novel·les amb les quals entra en diàleg mercès a determinades interconnexions. El concepte d'*intertextualitat* es queda curt per descriure el fenomen: no es tracta d'un rastre fossilitzat, sinó d'una cosa viva, en moviment constant com un torrent impetuós, i que s'entén molt millor des de la idea d'un espai compartit, des de la imatge de l'aiguabarreig, talment com si cada peça cedís part de la seva unitat a l'intercanvi significatiu amb la diversitat, conscients els autors que, en aquest procés, les seves obres s'enriqueixen de matisos.

Pensem, per exemple, en la imatge del món rural que les novel·les del nou mil·lenni han construït. La desaparició progressiva de les formes de la vida al camp ha adoptat concrecions literàries que oscil·len entre la terrenalitat destructiva i atàvica de les novel·les d'Antoni Pladevall, com *La lliça bruta* (2001), *Massey Ferguson 35* (2003) o *Terres de lloguer* (2006), fins a la fantasmagoria silent de *Blat* (2016), de Josep M. Pagès, en què aquells que pertanyien a un espai, però sobretot a un temps, ja no tenen esclatxos per manifestar-se. *Blat* tematitza, bé que amb un revestiment literari més explícit, el mateix espai mental simbòlic que Francesc Serés a la trilogia *De fems i de marbres* (2003), on la memòria i el record assoleixen una mitificació ben allunyada del seu revers diguem-ne no ficcional, *La pell de la frontera* (2014). Un llibre, per cert, que dialoga amb els relats elegíacs de Jesús Moncada i de Mercè Ibarz, que per a Serés assoleixen un paper fundacional: «En aquells anys vaig començar a llegir en català. Mai no ho havia fet abans. *Camí de sirga* i *La terra retirada* són les dues fulles d'una porta en forma de llibre que mai més no s'ha tancat. Van arribar per conquerir un lloc que d'altres havien conquerit abans» (SERÉS 2014: 209).⁴

I precisament *La pell de la frontera* ens forneix un segon exemple. Adoptant un altre caire interpretatiu, se situa de costat amb altres obres que han tractat la identitat catalana, des de les proses memorialístiques de Joan-Daniel Bezsonoff o *L'últim patriarca* (2008), de Najat El Hachmi, fins a *Els castellans* (2011), de Jordi Puntí. Puntí, que construeix la seva evocació des de la infantesa i primera adolescència —el moment vital de forjar un imaginari propi i una autoconsciència—, tracta la identitat catalana per oposició a una altra, en aquest cas la castellana. El llibre, però, és molt més que això, és una reflexió sobre la creació dels records i sobre la manera com el sentit retrospectiu de la memòria actua, justament, d'ordenador del «material d'enderroc» d'aquests records. D'aquí a la literatura, ja només hi ha un pas: «La infantesa és una ficció», sentenciarà Puntí.

Les connexions que estem provant d'exposar entre diferents obres, a més, es despleguen a diversos nivells compositius, a banda de

4. La remissió de pàgina per a les obres de ficció es fa a partir de la primera edició publicada.

l'estrictament temàtic. En el pla formal i estilístic trobem, per exemple, un conjunt de textos que adopten una veu narrativa asèptica i marmòria per relatar històries inquietants, protagonitzades per personatges que transiten enmig d'una abúlia vital, com si el distanciament pogués conjurar l'horror o la tragèdia. Les narracions de Toni Sala, des de *Pere Marín* (1998) o *Rodalies* (2004) fins a *Els nois* (2014); les de Joan Jordi Miralles a *L'úter de la balena* (2010) o *Aglutinació* (2018), i fins i tot *Els fills de Llacuna Park* (2017), de Maria Guasch, són exemples molt clars del que Borja Bagunyà ha qualificat de «distància hanekiana» a l'hora de narrar, que instal·la els textos en una «amoralitat narrativa» (BAGUNYÀ 2018: 76).

I en el pla estructural, es pot rastrejar en diverses novel·les dels darrers anys una sensibilitat comuna envers diversos referents artístics, audiovisuals, socials o filosòfics de la contemporaneïtat, respecte dels quals estableixen una certa dependència. La intensitat i l'aprofitament són presents en graus variables, i es poden formalitzar a partir de recurrències simbòliques, motius argumentals o remissions intertextuals al cinema o a altres formes d'art, tant cultes com populars. *Els jugadors de whist* (2009), de Vicenç Pagès Jordà, parteix clarament d'aquesta sensibilitat (que l'autor ja havia explotat en una novel·la de l'any 1995, *El món d'Horaci*), i altres obres posteriors de joves narradors n'han seguit el deixant, com *Albert Serra (la novel·la, no el cineasta)* (2012) o *Jambalaia* (2016), d'Albert Forn; *Egosurfing* (2010), de Lluïcia Ramis; *Germà de gel* (2016), d'Alicia Kopf, o fins i tot *Els ocells* (2016), de Víctor García Tur, que no només homenatja la pel·lícula homònima d'Alfred Hitchcock, sinó que revisa amb enginy els models de ciència-ficció —en la modalitat d'invasió alienígena.

És, doncs, assumint aquesta tensió entre el culte a la individualitat creativa i la necessitat de dialogar literàriament entre les obres aparegudes al llarg de les dues darreres dècades, que ens disposem a descriure, amb un afany purament sistematitzador allunyat de judicis de valor o de graus de representativitat, les principals línies o nuclis d'interès de la novel·la catalana del segle XXI.

2. NUCLIS D'INTERÈS

Si els autors, per norma general, són resistents a qualsevol classificació, els crítics són, potser més sovint del que fora convenient, addictes a la taxonomia. En bona part dels estudis de balanç publicats en els darrers vint-i-cint anys, es detecta una tendència a fixar factors estètics que relliguin la producció narrativa d'una etapa; és a dir, a inventariar les obres en funció de coordenades literàries més o menys agrupables (CÒNSUL 1995) / (BROCH 2007) / (BROCH 2017). No pot negar-se el risc d'aquestes visions panoràmiques potencialment encotilladores, però més arriscat ens sembla assumir com a única base metodològica l'absència de tendències i limitar-se a constatar la diversitat com a valor abstracte que no respon a cap estímul estètic o cultural.

Víctor Martínez-Gil va proposar, el 1999, una ordenació del corpus narratiu de les dues dècades precedents, bo i identificant-ne les principals vies de creació (MARTÍNEZ-GIL 1999: 314-321). L'estudi ofería una classificació molt clara i operativa, que certament desbrossava el panorama en proposar unes categories diferenciades que agrupaven autors més que no pas obres específiques: narrativa urbana, projectiva, elegíaca, novel·la filosòfica i deconstructivista, a més de la revisió de la narrativa de gènere. Tot i això, passats gairebé vint anys, les coses han canviat amb la irrupció de noves veus que han fressat altres camins. I per altra banda, aquells que el 1999 eren joves autors, ara conformen un grup de noms que, sense cap mena de reserva, hem de qualificar de referència, amb una obra solidíssima al darrere: Imma Monsó, Vicenç Pagès, Jordi Puntí, Joan-Lluís Lluís, Màrius Serra, Joan-Daniel Bezsonoff, Albert Sánchez Piñol, Manuel Baixauli, Eduard Márquez o Núria Perpinyà. De tots aquests, la crítica i el públic han consagrat especialment Pagès i Puntí (GUILLAMON 2017: 7-8) / (GELI 2014: 4).

Jordi Marrugat publicava, l'any 2014, una de les aportacions teòriques més sòlides i completes amb l'estudi *Narrativa catalana de la postmodernitat*. El volum, que a la tercera part presenta un catàleg de «Temes i motius», ofereix algunes lectures gairebé definitives d'autors com Monzó, Cabré o Moncada, consolida el mestratge dels escriptors nascuts al llarg de la dècada dels seixanta, com Pàmies, Pagès,

Moliner, Puntí, Baixauli o Sánchez Piñol, i en lògica continuïtat evolutiva amb l'aportació de Martínez-Gil, enllaça amb altres narradors recents, com Lucía Ramis o Víctor García Tur (MARRUGAT 2014).

I més recentment, ha estat Borja Bagunyà qui ha fet les aproximacions crítiques més afinades a la novel·lística actual, tant en la faceta de comentarista bianual de les novetats narratives en llengua catalana des de la revista *Serra d'Or*, com en la d'investigador, amb un extens estudi aparegut als «Quaderns de Bellguarda», on es recullen les actes del 3r Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues, que tingué lloc l'octubre de 2016. Com Martínez-Gil, també Bagunyà presenta una proposta classificatòria basada en afinitats conceptuals —que ell anomena «línies de força»—, si bé opta per un enfocament basat en les obres i no pas en els autors, atès que «els camps de força els activen els textos, no pas els autors, que, sovint, treballen des de poètiques diferents, que s'ajusten a cada projecte» (BAGUNYÀ 2017: 50).

La nostra proposta pretén obrir un prisma nou alhora que complementa les aportacions esmentades, per tal de fer avançar l'estudi crític de la novel·la catalana del nostre segle. En un panorama en què les concepcions jeràrquicament estables de producció literària han entrat en crisi, i en què no hi ha un discurs que tendeixi a ocupar la centralitat aglutinadora capaç d'endregar un panorama tan divers, ens sembla més adequat parlar de nuclis d'interès superposats.

2. 1. Formació i identitat

La recerca del sentit de la pròpia existència no ha deixat mai de ser un focus d'atenció preferent de la ficció literària. Podem considerar-la una línia axial en bona part de la novel·lística catalana contemporània, ni que sigui, en algun cas, *a contrario sensu*: és a dir, per evidenciar les dificultats del subjecte per forjar-se una identitat. Formalment, aquest primer nucli d'interès tendeix a emmotllar-se, amb força variacions, al patró clàssic del *Bildungsroman* o novel·la de formació, dins el qual podem identificar dos marcs compositius (ISARCH 2014: 120-121).

En primer lloc, aquell en què el narrador, amb tan poc revestiment ficcional que es confon amb l'autor, traça una mirada retrospec-

tiva i, en la connexió temporal amb el present, es descobreix renovellat, metamorfosat en un nou jo, gràcies a l'ordenació dels records del passat. Es tracta d'un model proper al que Philippe Lejeune designava com a *novella autobiogràfica*, el contingut de la qual indueix el lector a «souponner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer» (LEJEUNE 1975: 25). Algunes obres exemplificatives són *La meitat de l'ànima* (2004), de Carme Riera; *Els taxistes del tsar* (2007), de Joan-Daniel Bezsonoff; *Escafarlata d'Empordà* (2011) i *Picadura de Barcelona* (2014), d'Adrià Pujol; *Una màquina d'espavilar ocells de nit* (2008), de Jordi Lara; *L'horitzó primer* (2013), de Joan Todó, o *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013), de Llúcia Ramis.

En segon lloc, aquell en què algun dels personatges de ficció traça un itinerari fet d'acumulació d'experiències d'ordre divers, les quals tipifiquen el seu caràcter arquetípic en fase de formació. En determinades obres dels autors més consolidats, algunes de les quals significativament coetànies a les que comentem, ja s'havia assajat aquesta línia, com *Anna K* (2000), de Martí Rosselló; *Cavalls salvatges* (2000), de Jordi Cussà, o *La felicitat no és completa* (2003), de Vicenç Pagès. Posteriorment, hi trobem obres com *Una dona incòmoda* (2008), de Montse Banegas; *Una dona meravellosa* (2014), de Joan Jordi Miralles; *Els fills de Llacuna Park*, de Maria Guasch, o tota una subderivació centrada en una etapa especialment sensible pel que fa a l'assumpció de la pròpia personalitat com ho és l'adolescència i la primera joventut: *Més o menys jo* (2014), de Miquel Duran; *Olor de clor sota la roba* (2014), de Maria Guasch; *Eren ells* (2016), de Carles Rebassa; *El forat* (2017), de Jordi Amor, o *Els romanents* (2018), de Víctor García Tur.

2. 2. Crisi i alliberament

Molt proper a l'anterior, aquest nucli d'interès tematitza amb preferència un subjecte en crisi i els efectes que provoca en el seu entorn, amb el qual ha de redefinir unes noves relacions. Hi ha, en bona part

de les obres que hi adscriuim, una certa voluntat terapèutica, o fins i tot alliberadora en la mesura que s'hi revela una via de sortida possible al conflicte plantejat. Una perspectiva com aquesta qüestiona la concepció purament estètica de literatura perquè hi integra el factor utilitari. En aquesta línia, el crític francès Alexandre Gefen assenyala:

Ce rôle dévolu à l'empathie participe d'un tournant esthétique-éthique qui consiste à utiliser le récit pour produire ce que le philosophe Paul Ricoeur nommait des identités narratives dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître, nous «recomprendre», nous projeter, tant au niveau personnel que social. La littérature se proclame utile parce qu'elle nous met en contact avec des expériences de pensées à valeur morale, et surtout, je crois, parce qu'elle nous permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus (GEFEN 2017: 13).

En el procés d'identificació empàtica de l'alteritat, es produeix la reparació d'una mancança, d'un oblit, d'un anonimat forçat, a través de l'acció creadora de la paraula. El narrador deixa d'ésser la víctima passiva d'un trauma, n'esdevé subjecte actiu i dona forma literària a aquest trauma amb la voluntat —val a dir que no sempre reeixida— de guarir-se'n, talment com si el relat assumís un funció performativa. *Un home de paraula* (2006), d'Imma Monsó, si no és la primera, sí que constitueix una mostra paradigmàtica no tant del procés de dol per la pèrdua d'un ésser estimat, com de la possibilitat que l'escriptura faciliti aquest dol i perpetui la memòria de l'absència: escriure és, per a Monsó, «el més sòlid mitjà per conjurar el buit». La novel·la *Sense alè* (2012), de Josefa Contijoch, parteix d'una situació propera a la que planteja Monsó pel que fa al tractament de la mort. I bona part de la literatura de Lolita Bosch, especialment *Elisa Kiseljak* (2005) o *Qui vam ser* (2006), es mou en uns paràmetres semblants, com si l'acte mateix de l'escriptura fos una teràpia que fa servir «la recuperació del record traumàtic per provocar una abreacció alliberadora que condueixi finalment a l'oblit, si no del fet mateix, sí, almenys, del dolor punyent, insuportable, que el seu record comporta» (LUNATI 2012: 96).

No cal dir que aquest patró admet moltes variants, si considerem l'ús gairebé abusiu que en l'última dècada hom ha fet del terme *crisi*.

Així, la devastadora crisi social i econòmica dels darrers anys constitueix el rerefons argumental d'obres com *L'altra* (2014) i *El cel no és per a tothom* (2018), de Marta Rojals, així com també de *Les possessions* (2018), de Lluçia Ramis. I també, encara que no ho expliciti o ho faci amb el contrapunt caricaturesc, de *Mars del Carib* (2014), de Sergi Pons Codina. Per altra banda, algunes narracions han volgut reflectir la introspecció psicològica extrema que deriva en un xoc amb el món exterior i sovint amb un trencament de la lògica mental. El relat introspectiu s'ha formalitzat, en aquests casos, a través del monòleg en les seves diverses modalitats, des del més lligat al flux natural de la consciència fins al més controlat: *Pèls i senyals* (2008) i *Veus al ras* (2016), de Sebastià Perelló, o *La ciutat de ningú* (2016), d'Antoni Vidal i Ferrando, funcionen d'aquesta manera, així com també *Robinson* (2017), de Vicenç Pagès Jordà, i *Permagel* (2018), d'Eva Baltasar.

2.3. Home i entorn

La relació, adés idíl·lica adés conflictiva, entre l'individu i el medi gaudeix d'una llarga i fecunda tradició en la literatura occidental, i ha trobat encaix còmodament en la novel·la per la seva capacitat de reflectir la vida. Superar la distància entre el món exterior i l'experiència intransferible del jo ha constituït l'aspiració de molts narradors contemporanis, i en l'harmonització d'aquesta dialèctica es troba un assoliment literari no gens menor: fer intel·ligible la realitat a través de la paraula. Res a veure amb el realisme, sinó amb la fidelitat a la concepció vital de cada escriptor. Per això l'espai és integrat en la ficció amb la voluntat de literaturitzar un entorn que és físic, però sobretot emocional: Abel Cutillas ha parlat d'una «narrativa de reconocimiento y de descubrimiento» del territori a propòsit de la fixació per l'espai d'autors tan diferents com Francesc Serés, Marta Rojals o Joan Todó, al costat de Pep Coll, Guillem Frontera o Jordi Lara (CUTILLAS 2017).

La captació espacial esdevé un factor destacat en la narrativa autòctona més recent, en la mesura que permet vehicular simbòlicament els límits de la relació del jo i allò que l'envolta. I d'aquí que hom pugui encara demanar-se per l'existència de la novel·la rural o, si es

prefereix, per la vigència de la dialèctica camp-ciutat, per bé que el debat ha quedat, ja, del tot superat: Víctor Martínez-Gil constata, dues dècades enrere, «la progressiva imposició arreu d'un model urbà de civilització» (MARTÍNEZ-GIL 1999: 318). Quines obres en formarien part? En un lloc molt destacat, *De fems i de marbres*, de Francesc Serés, que recull un dels grans temes del canvi de segle, l'elegia per un temps i un lloc que ja no tornaran, engolits per la implacable destrucció del progrés sobre els espais. Per tal de poder salvar records i vivències, Serés actua sobre la temporalitat dels relats i situa els fets narrats en un espai de suspensió diacrònica. Fa seva, d'alguna manera, l'afirmació d'Alexandre Gefen quan sentència que la literatura pot «faire rempart contre l'oubli» (GEFEN 2017: 249). Altres obres destacades són *Desfent el nus del mocador* (2010), de Ramon Erra; *Afores* (2017), de Ramon Mas, així com aquelles altres que exploren la immersió en el món rural des de la ciutat, en les quals el fet simptomàtic de la desubicació dels personatges condiciona el desenvolupament narratiu: *El dia de l'ós* (2004), de Joan-Lluís Lluís; *Primavera, estiu, etc.* (2011), de Marta Rojals; *Els ocells*, de Víctor García Tur, o *Els discs* (2018), d'Irene Solà, destacable novel·la de debut —que, per altra banda, proposa una manera diferent de resoldre el *work in progress* sobre el procés creatiu que també era *Germà de gel*: el projecte de llibre del qual se'ns parla acaba essent el llibre que tenim a les mans.

No abunden, per contra, novel·les ambientades exclusivament a la ciutat, la imatge de la qual ha anat perdent, amb el pas de les dècades, concreció i exactitud per endinsar-se en una abstracció molt eloqüent (GUILLAMON 2001). Tot i comptar amb obres tan singulars —allunyades de la sofisticació urbana adotzenada d'altres textos— com *Aiguafang* (2008), de Joan-Lluís Lluís; *L'endemà de tot* (2014), de Lluís Calvo, o les novel·les de Sergi Pons Codina, sembla que hi destaquen molt clarament autors veterans per damunt dels més joves, com Mercè Ibarz amb *A la ciutat en obres* (2002) o Joan F. Mira amb *Purgatori* (2003), segon lliurament de la seva trilogia dedicada a la ciutat de València, juntament amb *Els treballs perduts* (1989) i *El professor d'història* (2008).

2. 4. Ficció i realitat

Les narracions que recreen un món en què la ficció i la vida real es confonen per evidenciar la construcció artificiosa de tot text literari han experimentat un conreu continuat en els darrers decennis, validades, a més, pel fet que els estudis sobre la postmodernitat han tendit a ocupar-se'n de manera recurrent. Hom ja no es planteja la captació de la realitat en termes constatatius, sinó especulatius. Cal reconèixer-hi el paper precursor de Quim Monzó i de Sergi Pàmies en el terreny del conte curt (GREGORI 2010), si bé es tracta d'una tendència creativa prou consolidada que també ha fet forat en l'àmbit de la novel·la. En alguns casos, s'hi pot resseguir un itinerari vital a la recerca de la pròpia identitat com a pretext narratiu, però la indagació artística, sobretot el procés de creació literària, hi ocupa un lloc central, i sovint singularitza els protagonistes i els situa en una posició clarament diferenciada de la resta de personatges, bo i emfasitzant-ne la individualitat o, també, la marginació. John Barth ja es fixava en aquest element com un dels trets definitoris de la literatura postmoderna, en remarcar «la insistència dels moderns —presa de llurs ancestres romàntics— sobre el paper especial i usualment alienat de l'artista en la seva societat o fora d'ella» (BARTH 1983: 283).

Algunes de les novel·les més significatives d'aquesta línia creativa són *Dormir amb Winona Ryder* (2007), d'Edgar Cantero; *El talent* (2012), de Jordi Nopca; *La col·laboradora* (2012), d'Empar Moliner; *Jambalaia*, d'Albert Forn; *Germà de gel*, d'Alicia Kopf, o *Marges* (2013), de Roger Vilà Padró. En totes, o gairebé, subjau un discurs més o menys explícit de confiança en l'art com a principi ordenador o com a hipotext alliberador i terapèutic. Hi ha, per altra banda, una variant consagrada a la reflexió metaliterària, de la qual Manuel Baixauli n'és l'autor més destacat, amb obres de culte com *Verso* (2001), *L'home manuscrit* (2007) i *La cinquena planta* (2014). L'autoreferencialitat present en la literatura baixauliana no es limita a oferir un joc de miralls purament especulatiu, sinó que es posa al servei d'una reflexió d'interès general; segons Maria Dasca, les seves novel·les «tenen sempre com a entrellat el vincle entre creació i coneixement» (DASCA 2015: 114).

2. 5. *Anacronies i al·legories*

En un calaix de sastre, val a dir que potser massa heterogeni, situem les ficcions que tendeixen a evadir-se de la realitat immediata des de punts de partida diferents i exploren altres llocs, altres temps, altres límits humans. Són ficcions aventureres, anacròniques, apocalíptiques, al·lucinades i al·legòriques, que defugen conscientment el model de la novel·la històrica per bé que n'utilitzen alguns recursos específics. Es tracta d'un exercici literari característic dels nostres dies, segons el qual conviuen, dins d'un mateix relat, certs patrons compositius prestigiats per la tradició, o certs clixés narratius, conservant-ne el reconeixement distintiu. La connotació tradicional és pura aparença, mentre que la concepció que les informa és d'una gran modernitat, perquè la recreació del passat en moltes d'aquestes novel·les és poc més que un pretext argumental sense pretensió historicista, fet des de la plena consciència que el plaer de fabular només és possible dins l'univers textual. Tal és el cas de produccions tan divergents com *La pell i la princesa* (2005), de Sebastià Alzamora; *Els estranys* (2017), de Raül Garrigasait, o *Aventures i desventures de Joan Orpí, conquistador i fundador de la Nova Catalunya* (2017), de Max Besora, entre d'altres.

En altres casos, la voluntat al·legòrica conquereix terreny a la versemblança narrativa, com passa a *Nit de l'ànima* (2007), de Sebastià Alzamora; *L'úter de la balena*, de Joan Jordi Miralles, o a dues produccions tan singulars com *Les cròniques del déu coix* (2013) i *El navegant* (2016), de Joan-Lluís Lluís, en les quals, un bon xic caldersianament, el discurs narratiu explora les conseqüències d'introduir elements de distorsió dins un context realista.

La novel·la de gènere, amb tots els matisos que convingui fer-hi, se situa en aquest nucli d'interès, de vegades amb narracions que, atesa la qualitat literària, superen amb escreix les convencions del gènere mateix, com és el cas de *La victòria de la creu* (2006), de Miquel M. Gibert, única i remarcable incursió novel·lística de l'autor, mereixedora del Premi Crexells, o *La sega* (2015), de Martí Domínguez. Marc Pastor és l'autor que ha dut a la pràctica moltes variants tradicionals —sovint creuant-les—, des de la pseudohistòrica d'aventures

amb *Montecristo* (2007), fins a la detectivesca d'època amb *La mala dona* (2008), passant per la ciència-ficció, ja sigui de tall clàssic, amb *L'any de la plaga* (2010), ja sigui de tall més innovador, amb *Farishba* (2017). Tanmateix, cal reconèixer el paper precursor que ha tingut Albert Sánchez Piñol a l'hora de prestigiar la narrativa per al gran públic amb dues obres que superen, de molt, les limitacions d'alguns dels seus models: *La pell freda* (2002) i, sobretot, *Pandora al Congo* (2005), en la qual una rellevant subtrama metaliterària permet reflexionar sobre el valor de la paraula com a entitat generadora de realitat, i atorga a la novel·la un guany considerable de qualitat (ISARCH 2006). Sebastià Jovani, amb *Emulsió de ferro* (2009), o Albert Pijuan, amb *El franctirador* (2014), persisteixen en la reformulació dels codis narratius de gènere en hibridar la intriga policíaca amb la crònica històrica.

3. L'IMPERI DEL JO

No cal dir que la proposta que acabem de presentar admet matisos i objeccions. Entre altres coses, perquè la perspectiva preferentment temàtica que hem adoptat és un enfocament d'entre molts possibles. La perspectiva tècnica, posem per cas, hauria fet possible una reordenació força diferent de la que hem establert, cosa que no té res d'estrany: tota novel·la és una suma de diversos elements que actuen en el nivell compositiu, tècnic, lingüístic, temàtic o referencial. La percepció que tenim de cada obra depèn, en bona part, de la capacitat de dissociar aquests elements i valorar-ne la disposició proporcional que l'autor ha establert. Així, per exemple, a *El cel no és per a tothom* (2018), de Marta Rojals, l'estructura organitzadora de la trama, així com l'hiperrealisme de la llengua emprada, destaquen molt per damunt del tema triat, volgutament convencional. A l'altre extrem, *Llefre de tu* (2012) redueix l'argument a un tel finíssim per decantar tot el pes en l'estil i en l'abassegador doll lingüístic de Biel Mesquida, escriptor absolutament convençut de la capacitat de la paraula com a instrument ordenador del món.

Partint d'aquesta idea, si algun canvi sembla determinant en el camp de la ficció d'aquests darrers vint anys és que el narrador ha assumit el

pes del text en detriment de la narració. Dit altrament, la veu narrativa s'ha visibilitzat en detriment del relat. En un cert sentit, cada autor, des de propostes i solucions diferents, ha mirat d'explicar el lloc de la veu en una història, i sobretot quina o quines mirades són vàlides per construir un relat efectiu en tant que representació del real.

Aquest procés de recerca de referències sòlides que ajudin el subjecte a explicar-se a si mateix és coherent amb la crisi de representativitat dins la incerta societat contemporània, i en aquest sentit, l'art pot ésser concebut com un procés d'indagació en el propi ésser. En un món en què les inquietuds identitàries, per dispersió o assimilació, afloren arreu, sembla lògic que els narradors es plantegin què defineix una existència individual, cada cop més virtualitzada. Així, mancats com estem d'un marc de referència compartit, tot relat és vàlid en la mesura que literaturitza una singularitat, en la qual els límits que s'atorgui l'individu per mitjà de la construcció d'una veu determinen els límits de la narració.

La pulsio introspectiva consubstancial a la creació aflora amb més força que mai en una època mancada de certes. Ja no és tan important allò que es pot explicar, ni tan sols com es pot explicar, sinó el fet que es pot explicar alguna cosa. I d'aquí ve que els nuclis d'interès que hem identificat, per molt divergents que siguin (i que de fet són), responen a un mateix impuls humà: provar d'explicar-se a un mateix. Julià Guillamon, per exemple, veu en l'auge del jo un símptoma de la modernitat literària, i assenyala que «pren una importància fonamental en els textos» (GUILLAMON 2016: 20). En la línia del que afirmàvem a l'inici d'aquestes pàgines, doncs, la diversitat és aparent, i moltes de les novel·les esmentades encaixarien amb comoditat en algun altre bloc: *Els dics* o *La cinquena planta* no són, també, el relat d'una crisi personal? *Pandora al Congo* no planteja una lúcida reflexió sobre les fronteres entre realitat i ficció? No és una al·legoria sobre la relació de l'home amb l'entorn, la novel·la *Robinson*? I què és *L'home manuscrit*, sinó la narració d'un itinerari cap al coneixement d'un mateix?

En el rerefons de tot plegat hi ha la qüestió de l'eixamplament dels límits —tant formals com referencials— del gènere, amb relació a la qual sembla obligat parlar de l'autoficció. Com és sabut, no som da-

vant d'un terme nou (el francès Serge Doubrovsky és qui encunyà el terme el 1977 per designar la seva novel·la *Fils*), si bé a casa nostra ha experimentat una progressió creixent en els últims anys, i ha multiplicat, consegüentment, la presència en el terreny crític. Vicenç Pagès, tot i les reserves que li mereix l'excés d'aquesta pràctica, no dubta a afirmar que «l'autoficció és una de les manifestacions literàries dels nostres temps» (PAGÈS JORDÀ 2017).⁵ Malgrat tot, alguns autors en reconeixen explícitament el deute: Alicia Kopf confessava a *La Vanguardia* que «sempre dic que Vila-Matas i el seu concepte d'autoficció han estat molt importants perquè m'han permès explorar una veu narrativa que sense ell hauria trigat més a desenvolupar» (GUILLAMON 2016: 20). I Albert Forns, en una entrevista al diari *Ara*, exposava: «M'utilitzo com a personatge i, per tant, parteixo d'una base autobiogràfica. No tinc resolta la pregunta, però tant a *Albert Serra (la novel·la, no el cineasta)* com a *Jambalaia* m'he decantat per la mateixa estratègia: utilitzar-me a mi com a personatge i no inventar des de zero [...]» (NOPCA i VALL 2016: 40)

Hi ha diferències significatives segons els graus de ficcionalització i d'autoreferencialitat, cosa que implica una reflexió prèvia de l'autor pel que fa a la visibilitat que decideix mostrar a través del llenguatge. Alexandre Gefen escriu: «Expérience identitaire déposée dans le langage, l'autofiction, genre peu définissable, emblématise l'intensification de la quête de soi autobiographique dans le contexte conjugué d'une fragilité identitaire et d'une exigence sceptique.» (GEFEN 2017: 77). És a dir, que la formalització lingüística és, alhora, la formalització temàtica del relat, en la mesura que és la carcassa que el protagonista-narrador ha decidit crear a l'entorn d'ell mateix. El concepte de veritat es relativitza, i d'aquí la prevenció de molts escriptors traduïda en advertiments previs o bé en desautoritzacions dins de la història. Joan Todó avisa, a la primera pàgina de *L'horitzó primer* —subtitulat intencionadament «Novel·la»: «Jo sóc l'Escrivent. Tu, el Protagonista. La gent sovint ens confon, malgrat que sempre anem junts, perquè no em veuen; ni tan sols sospiten que jo existeixi, tot i els cops d'aire

5. Joan Todó o Anna Ballbona identifiquen una tendència creixent a llegir textos de ficció com si es tractés de confessions autobiogràfiques. Vegeu ALIAGA 2018.

que, com una porta mal tancada, s'escolen en forma de contradiccions entre el que dius i el que fas» (TODÓ 2013: 9). Llúcia Ramis insereix una lacònica nota inicial a *Les possessions* que en condiciona la lectura: «Qualsevol semblança amb la realitat és pura ficció» (RAMIS 2018: 9). I Irene Solà fa dir això a l'Ada, la protagonista d'*Els dies*: «La gràcia és escriure una novel·la amb personatges reals. Us deixaré els noms tal qual també. I demanaré permís a tothom que hi surti. Als que no me'l donin els canviaré el nom. No serà només sobre el divorci, serà tot. I estarà en part ficcionat i novel·lat perquè és una història, però la gràcia és novel·lar-nos a nosaltres» (SOLÀ 2018: 40).

En definitiva, allò que aporta de més interessant l'autoficció, considerada alhora com a expressió textual d'una experiència i com a ficcionalització d'aquesta, és que ha atorgat a la novel·la la mateixa validesa epistemològica que les escriptures del jo (autobiografies, memòries, dietaris, etc.). I ha provocat una esquerda en les fronteres entre les instàncies novel·lístiques, que fins fa pocs anys havien viscut, llevat d'algunes excepcions, còmodament distanciades: autor, narrador, protagonista i lector. Si hem de jutjar per la qualitat de textos com *Els castellans*, *Albert Serra (la novel·la, no el cineasta)*, *Picadura de Barcelona*, *La cinquena planta*, *Més o menys jo* o *Els dies*, per citar-ne només alguns dels més destacats, tampoc en aquest aspecte la novel·la catalana ha estat una excepció.

4. CONCLUSIÓ

Tota novel·la és, o hauria de ser, com un riu de cabal generós i prou ample per acumular-hi materials de ben diversa procedència, de mides i formes diferents i fins i tot oposades. La novel·la és l'alluvió, a diferència del conte, que és el primíssim filet d'aigua que s'escola per un xaragall i només té un destí indefugible que és el d'arribar a un punt final. Cal valorar, ara que arribem a port, si totes les obres que hem tingut en compte en aquestes pàgines suporten la metàfora amb majestuositat o si, per contra, s'assequen de seguida. El «torrent de veus» pot començar, així, a prendre tot el sentit. No es tracta ja només d'una designació metonímica dels escriptors i les obres que confor-

men el riu de la novel·la catalana del segle XXI, sinó també de les veus narratives de factura diversa que es complementen, es contradiuen i s'estalonen, perquè obeeixen a la naturalesa difícil de fixar de la creació literària, feta per un devessall caòtic com ho és un riu. Però que, tanmateix, pot ésser contemplat de manera uniforme i sintetitzadora com un sol corrent d'aigua.

Qualsevol aproximació crítica al fenomen de la novel·la catalana del nou mil·lenni ha d'assumir, d'entrada i com a premissa indefugible, la impossibilitat de cartografiar absolutament tota la producció dels últims divuit o vint anys. Seleccionar vol dir jerarquitzar, però també excloure, i en definitiva, assumir la provisionalitat de les idees generals que en puguem concloure: la descomposició dels grans discursos uniformitzadors, els nuclis d'interès temàtic amb els quals hem agrupat les obres, i la preeminència del jo com a punt de referència creatiu. Volem pensar, però, que la nostra proposta teòrica, per bé que provisional, constitueix un repte crític, o més ben dit, un repte de la crítica. Perquè ens obliga a fer allò que hauria de caracteritzar-la: ordenar, classificar, desbrossar el camí i deixar línies obertes per a noves interpretacions que responguin a l'esperit del nostre temps.

BIBLIOGRAFIA

- ALIAGA (2018): Xavier Aliaga, «Els lectors que no sabien llegir ficció», *El Temps*, núm. 1775 (18-6), ps. 52-55.
- ARDOLINO (2014): Francesco Ardolino, «Per a una història de la literatura catalana a la Postmodernitat», *Els Marges*, núm. 103 (primavera), ps. 88-107.
- BAGUNYÀ (2017): Borja Bagunyà, «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016», dins: *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 45-93.
- BAGUNYÀ (2018): Borja Bagunyà, «Panorama de narrativa catalana», *Serra d'Or*, núm. 706 (octubre), ps. 75-78.
- BARTH (1983): John Barth, «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)», *Els Marges*, núm. 27-28-29 (gener, maig i setembre), traducció de l'anglès de Quim Monzó, ps. 279-289.

- BROCH (2007): Àlex Broch, «Literatura i societat. La novel·la catalana contemporània (1990-2006)», dins: Joan Ramon Veny, Jordi Malé (eds.), *Literatura i ensenyament. actes de les jornades sobre literatura i ensenyament, Lleida, 9 de març de 2005 i 8 de març de 2006*, Lleida: Aula Màrius Torres, ps. 129-143.
- BROCH (2017): Àlex Broch, «Antecedents a la novel·la d'avui (1990-2010)», dins: *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Juneda: Fonoll, ps. 23-43.
- CÒNSUL (1995): Isidor Cònsul, «Vint anys de novel·la (1970-1995). Una aproximació», *Caplletra*, núm. 22 (primavera), ps. 11-25.
- CUTILLAS (2017): Abel Cutillas, «Narrativa catalana: lo crudo y lo fresco», *Ctxt*, núm. 116 (10-5).
- DASCA (2008): Maria Dasca, «La invenció del relat», dins: Isabel Graña, Teresa Iribarren (coords.), *La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, ps. 121-147.
- DASCA (2015): Maria Dasca, «L'ombra de dins l'ombra de mi mateix. Una indagació en la metaliteratura de l'obra de Manuel Baixauli», *Els Marges*, núm. 109 (primavera), ps. 52-67.
- FERNÀNDEZ (2008): Josep-Anton Fernàndez, *El malestar en la cultura catalana*, Barcelona: Empúries.
- GEFEN (2017): Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris: Éditions Corti.
- GELI (2014): Carles Geli, «Narrativa de la 'posmodernitat'»[sic], *El País. Babelia*, núm. 1169 (18-4), ps. 1, 4-5.
- GREGORI (2010): Carme Gregori Soldevila, «Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual», *Revista de Filologia Romànica*, núm. 27, ps. 59-76.
- GUILLAMON (2001): Julià Guillamon, *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona: Edicions La Magrana.
- GUILLAMON (2016): JULIÀ GUILLAMON, «Una generació entre el jo i el món, l'art i el periodisme», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 747 (15-10), p. 20.
- GUILLAMON (2017): JULIÀ GUILLAMON, «La vitalitat d'una narrativa. Maneres de gestionar l'èxit», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 794 (9-9), ps. 7-8.
- ISARCH (2008), Antoni Isarch Borja, «Manuel Baixauli, *L'home manuscrit*», *Els Marges*, núm. 85 (primavera), ps. 129-131.
- ISARCH (2014), Antoni Isarch Borja, «Llúcia Ramis, *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes*», *Els Marges*, núm. 102 (hivern), ps. 120-122.
- JAMESON (1991): Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

- LEJEUNE (1975): Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.
- LUNATI (2012): Montserrat Lunati, «Recordar per oblidar? Trauma i gènere a *Elisa Kiseljak* (2005), de Lolita Bosch», *Els Marges*, núm. 98 (tardor), ps. 76-101.
- LYOTARD (2004): Jean-François Lyotard, *La condició postmoderna. Informe sobre el saber*, traducció del francès de Joan Pipó Comorera i Francesc Pons Fornell, Barcelona: Centre d'Estudis de Temes Contemporanis – Angle.
- MARRUGAT (2014): Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la UB.
- MARRUGAT (2017): Jordi Marrugat, «La paradoxa de la literatura catalana», *El Periódico de Catalunya* (4-11).
- MARTÍNEZ-GIL (1999): Víctor Martínez-Gil, «El lloc de la literatura en la societat postmoderna», dins: Joan B. Culla (dir.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 12, Barcelona: Enciclopèdia catalana, ps. 314-325.
- MARTÍNEZ-GIL (2006): Víctor Martínez-Gil, «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns», dins: Jordi Marrugat, Ramon Panyella (eds.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç - GELCC, ps. 299-322.
- NOPCA I VALL (2016): Jordi Nopca, Toni Vall, «El repte de fer autoficció», *Ara Llegim* (2-4), ps. 40-41.
- PAGÈS JORDÀ (2017): Vicenç Pagès Jordà, «Els malentesos de l'autoficció», *El Temps*, núm. 1736 (18-9), ps. 58-61.
- RAMIS (2018): Lluïcia Ramis, *Les possessions*, Barcelona: Anagrama.
- SERÉS (2014): Francesc Serés, *La pell de la frontera*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SOLÀ (2018): Irene Solà, *Els discs*, Barcelona: L'Altra Editorial.
- TODÓ (2013): Joan Todó, *L'horitzó primer*, Barcelona: L'Avenç.