

SPLASSSHF: CÒMIC I EXPERIMENTACIÓ NARRATIVA

Antoni Maestre Brotons

Universitat d'Alacant

1. COMIC KILLED THE LITERATURE STAR: CULTURA DE MASSES I INNOVACIÓ LITERÀRIA

Cal situar històricament les relacions entre el còmic i la literatura contemporània en el debat que es produeix en els anys seixanta sobre la frontera entre alta cultura i cultura de masses, tal com va deixar palès Umberto Eco en el seu clàssic estudi *Apocalíptics i integrats* (1964). Els escriptors joves que comencen la seua obra en aquella dècada reivindiquen els gèneres i els referents de la cultura de masses —o cultura pop— i els incorporen a la seua producció. Més tard, la crítica consideraria la fusió dels dos camps culturals com un dels atributs preeminents del postmodernisme. Aquesta barreja de codis estètics deriva de la mercantilització de la cultura que, per al sociòleg Robert G. Dunn (1998, 88), constitueix la diferència que separa la modernitat de la postmodernitat. A començament de segle, però, les avantguardes ja havien mostrat interès per les noves manifestacions culturals populars com el jazz, el *music hall*, el cabaret, el circ, el cinema i el còmic. Per tant, la relació entre la historieta gràfica i la literatura s'inaugura amb les obres que Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars i Robert Desnos van dedicar a un dels personatges més cèlebres a França en aquella època: Fantômas. Tan poderosa va ser la fascinació exercida sobre els avantguardistes per aquest assassí sofisticat i misteriós, hereu d'Arsène Lupin, que Apollinaire i Jacob van fundar la Société des Amis de Fantômas el 1912. L'humor negre, la identitat indeterminada de l'heroi —que es vist amb múltiples disfresses—, el seu caràcter evasiu i inaprehensible, els trucs i els ginyes que empra, la barreja de raresa i desconcert, a més de la violència gratuïta i lúdica —«l'horror sublim»— són les qualitats que van meravellar els surrealistes (WALTZ: 2000). Més tard, Julio Cortázar va rescatar aquest personatge i el va convertir en protagonista de *Fantomax contra los vampiros multinacionales* (1975), un llibre en què l'antic criminal es transforma en redemptor d'una humanitat oprimida pels dictadors sud-americans, la CIA i les empreses multinaci-

onals. Igual que Vallvi (2011), d'Edgar Cantero, l'obra de Cortázar inclou elements autoficcional —hi apareix el mateix Cortázar, a més de Susan Sontag, Alberto Moravia i Octavio Paz—, vinyetes intercalades en la narració i il·lustracions que imiten les serigrafies en sèrie d'Andy Warhol. Tornant a les avantguardes, pintors com Arnaldo Ginna i Leopold Survage experimenten amb l'animació i creen l'anomenat «Primer cinema abstracte», que pretén integrar les diferents arts: pintura, música i poesia. Així, doncs, hi ha un vincle concret entre experimentalisme literari i còmic, tal com demostra l'interès de les avantguardes per investigar amb els nous formats com la fotografia i el cinema, és a dir, els llenguatges icònics.

En l'àmbit de la literatura catalana, la generació dels setanta s'encarrega de subvertir els preceptes clàssics amb l'apropiació de l'estètica de masses o pop. Terenci Moix introdueix el *camp* en les seues obres, considerat com un estil provocador que ataca l'anomenat bon gust convencional i burgès. A més, escriu diversos assajos sobre el còmic i el cinema. D'altra banda, Quim Monzó és probablement l'escriptor que fa una defensa més abrandada d'una literatura permeable a tota mena d'influències externes, sempre acompanyada d'una denúncia de l'elitisme del cànon literari imperant sancionat per crítics i acadèmics. En la seua obra, Boris Vian es dona la mà de Frank Zappa, Tex Avery, Massimo Mattioli, David Chase —creador de *The Sopranos*—, els periodistes Fruttero i Lucentini i Francis Ford Coppola. Aquest plantejament explica el diàleg intertextual que l'escriptor estableix amb les obres que componen el seu bagatge cultural i literari, format indistintament per la tradició culta i la producció popular de masses: els contes de fades, els dibuixos animats, la pornografia, la Bíblia o les pel·lícules policiaques. Així mateix, va formar part del col·lectiu Ofèlia Dracs, que en els anys vuitanta es va proposar crear una la narrativa de gènere en català pràcticament *ex novo*, a excepció de l'exemple precursor que representa Manuel de Pedrolo.

Recentment, Eloy Fernández Porta (2007) ha introduït el terme *afterpop* en un assaig en què declarava superada, precisament, l'etapa pop. Els escriptors *afterpop* mesclen els gèneres tradicionals amb aquells que promouen les noves tecnologies de la informació i la comunicació, fan

servir altres mitjans com el blog a banda del llibre —a més d'abocar recursos de la ciberliteratura en la narrativa de tall clàssic—, tendeixen a la construcció narrativa fragmentària, s'interessen per la sociologia, presten més atenció a l'espai que al temps i als personatges, tenen una formació interdisciplinària i, de fet, configuren una generació per la proximitat d'edat —naixen en els setanta—, amb la qual cosa comparteixen els mateixos referents, especialment, és clar, els que pertanyen a la cultura de masses (AZANCOT: 2007). Amb tot, la relació que guarden amb la cultura de masses és ambivalent: d'una banda, preconeixen l'estil, el llenguatge i els gèneres que utilitza, però d'altra banda s'oposen a la literatura comercial tant com rebutgen el món literari convencional —publiquen en editorials minoritàries— i critiquen el poder de la imatge i dels *mass media*. Estic d'acord amb Espinós (2010) quan afirma que, de totes aquestes característiques, tan sols la incorporació d'Internet i les noves formes de ciberescriptura són autènticament innovadores, perquè la resta ja distingien la generació dels setanta. També destacaria com un canvi respecte a la generació anterior la ironia amb què els escriptors *afterpop* conceben i utilitzen els referents culturals de masses, d'una manera semblant a les actualitzacions que Quentin Tarantino fa de les pel·lícules de sèrie B, tal com palesa l'excés de violència que impregna la seua obra —una característica, com veurem més endavant, que també distingeix els dibuixos animats. D'altra banda, hi ha escriptors *afterpop* catalans? La crítica espanyola ha associat l'obra de Lolita Bosch, que publica en castellà i català, a la d'Agustín Fernández Mallo, Javier Calvo, Vicente Luis Mora i Jorge Carrión. Edgar Cantero comparteix molts dels trets esmentats abans. De tota manera, no és un objectiu d'aquest article classificar cap autor assignant-los una etiqueta que, a força d'usar-se en els mitjans de comunicació, esdevé un clixé reductor de l'originalitat que defineix cada obra individual. En definitiva, l'estudi d'aquesta presumpta generació *afterpop* exigiria un treball independent.

Com ja he insinuat més amunt, la meua tesi és que la relació que la literatura estableix amb els gèneres de la cultura de masses —còmic, televisió, cinema, música— és fruit de la influència d'aquesta última sobre l'alta cultura i comença a detectar-se ja a començament del segle XX, quan

es desenvolupa a poc a poc aquest nou paradigma cultural associat a la societat consumista. El joc amb l'estil, el llenguatge i els gèneres de masses brinda als escriptors un mitjà d'experimentació formal i també de superació de la novel·la realista, lligada a un codi ideològic conservador i burgès. No debades, Espinós (2010) situa algunes obres de narrativa catalana publicades recentment que incorporen referents pop —*Dormir amb Winona Ryder*, d'Edgar Cantero (2007), *Històries del paradís*, de Xavier Sarrià (2008) i *El misteri de l'amor*, de Joan Miquel Oliver (2008)— en la mateixa línia que les obres que en els anys setanta publiquen Terenci Moix, Quim Monzó i Biel Mesquida, adscrites al corrent experimental o textualista. L'autor d'*El dia que va morir Marilyn* (1969) afirmava que la novel·la és «una investigació estètica contínua» (MOIX: 1975, 24). També confirmen aquesta idea les declaracions de Javier Fernández, per a qui l'*afterpop* reivindica un rebuig frontal al conformisme creatiu i una recerca constant de la renovació (AZANCOT: 2007). Per tant, la presència de recursos del còmic en la narrativa constitueix un mitjà per a assajar noves formes literàries que s'allunyen del realisme; significa, també, una condemna de l'elitisme cultural. De fet, tal com puntualitza Margalida Pons (2011) respecte a l'obra de Quim Monzó, l'experimentalisme significa, més que no pas el nom d'un moviment literari, una exploració constant de tècniques narratives; per això, els seus contes i novel·les no han deixat mai de d'investigar recursos narratius innovadors. De fet, l'experimentalisme dels setanta entronca amb les avantguardes del primer terç del segle XX i forma part de la tradició literària antirealista, és a dir, la que s'oposa al cànon instituït pel realisme decimonònic. Per tant, simbolisme, avantguardes, experimentalisme i *afterpop* es poden concebre com a diferents fases de la línia antirealista que travessa les lletres contemporànies (OLEZA: 1993). Si en fem una lectura sociològica, el que tenim és una llarga pugna contra els criteris esnobs i acadèmics de l'alta cultura, vinculats al gust burgès, que s'enceta ja a darreries del segle XIX, encara que és a partir dels passats anys seixanta quan s'aguditza.⁵³

⁵³ Igual que els escriptors invaliden les fronteres entre cultura de masses i alta cultura, l'àmbit acadèmic ha reivindicat l'anàlisi de totes aquelles manifestacions literàries

La influència del còmic en la literatura catalana és un tema gairebé inèdit en els estudis literaris. S'ha posat major interès a analitzar la vinculació que hi estableix un altre discurs de la cultura de masses com el cinema, però, en canvi, l'absència de reflexions sobre altres gèneres (audio)visuals és gairebé total. A tot estirar, sol apuntar-se la permeabilitat de la narrativa actual a la televisió, els videojocs o Internet, però sense aprofundir-ho gaire. En aquest sentit, l'estudi de Vicente Luis Mora, *El lectoespectador* (2012), de recent aparició, reflexiona sobre el canvi en els mètodes de lectura i escriptura influïts pels llenguatges visuals i les noves tecnologies. Potser té a veure amb aquest oblit l'enorme prestigi que va cobrar el cinema en els sectors intel·lectuals, mentre que el còmic continuava associat a un públic lector més aviat infantil.

Fins ara, he presentat d'una manera molt succinta el complex context històric i sociocultural en què se situa la relació que el còmic estableix amb la literatura. Sóc conscient que el propòsit d'examinar les relacions entre còmic i literatura resulta massa ampli per a ser abordat en un article. Conscient dels límits que un estudi d'aquestes característiques requereix, tan sols em centraré en uns quants autors representatius i una sèrie reduïda d'aspectes interdiscursius per demostrar el vincle entre cultura de masses, antirealisme i innovació literària. Per tant, després d'haver enquadrat el tema en les línies anteriors, explicaré quin és el paper que el còmic, juntament amb altres llenguatges de la cultura de masses, exerceix en la narrativa catalana de les darreres dècades a partir de la concepció que alguns escriptors tenen sobre la creació literària i el còmic en particular. Després, faré una classificació d'alguns elements interdiscursius rellevants procedents de les historietes gràfiques presents en la narrativa, mitjançant alguns exemples concrets de l'obra de Quim Monzó, Sergi Pàmies, Mercè Ibarz i Edgar Cantero. També he d'advertir que, en general, els recursos no provenen exclusivament del còmic, sinó que distingeixen àmpliament els gèneres de

excloses del cànon «legítim» (SALVADOR: 1988, 205) segons els criteris del bon gust, l'erudició i el predomini atorgat a l'escrit. D'aquesta manera, s'ha establert un nou camp d'estudis anomenat *paraliteratura* que estudia totes aquelles obres separades del cànon (COUÉGNAS: 1992, 14). Així mateix, la disciplina dels estudis culturals, que es desenvolupa a l'esfera anglosaxona des dels anys seixanta, s'ha ocupat de tota aquesta vasta producció cultural de masses.

masses, escrits o audiovisuals. Aquesta classificació pot suggerir recerques posteriors més àmplies sobre les innovacions en el llenguatge literari o la repercussió de la cultura de masses en la literatura legitimada.

2. EL CÒMIC CONQUISTA LA NARRATIVA CATALANA

Jaume Sisa, músic eminent de l'estil anomenat «ona laietana», va imaginar una casa per a tots els seus personatges infantils en la cançó «Qualsevol nit pot sortir el sol», una mena de teatret on convida tothom a jugar amb Snoopy, Peter Pan o Popeye. Bruno Quadreny, el protagonista de *L'any que va morir Marilyn*, de Terenci Moix, compra els seus còmics als Encants de Sant Antoni, el barri barceloní, un «paradís de paper il·lustrat». Al mercat, s'endinsa en un mar de *tebeos* i cromos que, juntament amb el cinema, la televisió i el pop-rock, configuren la cultura audiovisual popular —«nodriment espiritual de la nostra infantesa» (MOIX: 1985, 114)— que s'incorporarà al bagatge educatiu de les noves fornades de joves i, consegüentment, també a la seua producció literària. Així, per a aquest personatge, 1942 és l'any de la vaga de tramvies i de *Bambi*; vint anys més tard és l'any de la mort de la Marilyn Monroe i la del seu germà Carlitus, a més de «la gran nevada» sobre Barcelona. La memòria personal conviu amb les referències històriques i la crònica cultural popular: una pel·lícula, un disc, una cançó, el primer amor o l'enderrocament d'algun edifici a la ciutat marcaran les fites de cada una de les seues vides. A més, en la novel·la, el protagonista recrimina al seu amic que llija la revista infantil catalana *Patufet*, que considera una publicació antiquada pròpia de l'època dels seus pares i prefereix, per contra, els acudits de Pulgarcito. El pas de *Patufet* a *Pulgarcito* reflecteix una característica eminent de la cultura de masses de la postguerra: la llengua. En efecte, la llengua exclusiva d'aquesta època és el castellà, mentre que en el primer terç de segle el català hi era més present. Els personatges de la novel·la no sols lligen còmics, sinó que van al cinema a veure els dibuixos animats de Walt Disney. El còmic i els dibuixos animats també estan associats sentimentalment a la infància en el conte de Sergi Pàmies titulat «Anar a dormir d'hora», de *La bicicleta estàtica* (2010). De fet, aquesta edat té una importància especial en els darrers reculls que ha publicat l'autor. El protagonista de la narració és un pare

que repassa la vida amb els seus dos fills en un pis que està a punt de vendre. L'únic record que s'emportarà de la llar seran els dibuixos que els fills havien pintat quan eren menuts a les parets, filmats amb una video-càmera. D'aquesta manera, els dibuixos esdevenen animats.

Si bé en aquestes obres els còmics són una lectura infantil, en canvi per als redactors de la revista underground *Ajoblanco*, formen part dels nous referents que s'han d'incorporar a la creació contemporània, ja que són un element de modernització. Cal ressaltar que aquesta revista està associada a la contracultura i que, per tant, advoca per una alternativa a l'alta cultura. Així, quan reediten el *Manifest Groc* o *Manifest antiartístic català*, signat per Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch el 1928, afirmen la vigència dels principis de renovació creativa, reivindiquen totes les arts i introdueixen alguns canvis com ara l'abandó del maquinisme i la inclusió del còmic, la televisió i el pop-rock:

Avui dia, és clar, un manifest d'aquest caire inclouria el camp del còmic, i dins d'aquest camp la presència de noms com ara Hugo Pratt, d'Alex Raymond o de Robert Crumb fóra inevitable. Caldria incloure-hi, també, d'alguna manera, el paper de la televisió en el món actual, i sospitem que l'illa de Wight, els gurús [*sic*] i Goldspell [*sic*] no en quedarien exclosos. (DURAN: 1974, 19)⁵⁴

En canvi, Terenci Moix adverteix sobre la dimensió ideològica de la cultura de masses en un assaig de 1968 titulat *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*.⁵⁵ En la primera part de l'obra, Moix fa una aproximació sociològica al còmic i el concep com una forma escapista d'entreteniment de les classes mitjanes juntament amb el cinema i la televisió. En aquest sentit, advoca per la reutilització de les historietes gràfiques a favor d'una ideologia més progressista que la que planteja el corrent convencional de superherois, narracions romàntiques i humor caricaturesc. Moix defineix aquests còmics com una «màquina opresso-

⁵⁴ Es refereix als festivals de rock que es van celebrar a l'illa de Wight entre 1968 i 1970, l'hinduisme i la pel·lícula *Godspell* (1973) —basada en un musical de Broadway—, tots tres referents de la contracultura o cultures juvenils dels anys setanta.

⁵⁵ L'edició pòstuma de 2007 canvia el títol a *Historia social del còmic*.

ra» i uns «mitjans alienadors». També en *El dia que va morir Marilyn*, el protagonista al·ludeix al component ideològic de les tires còmiques:

I en aconseguir que no xerrés em vaig engrescar de nou en les aventures setmanals d'algun heroi de raça ària, d'aquells en lluita perpètua —una mena de santa croada— contra moros, infidels, negres, xinesos, comunistes i d'altres bèsties considerades de ramat perillosíssim (MOIX: 1985, 88).

Actualment, la crítica revisa aquesta visió, imbuïda d'un esperit crític marxista en voga aleshores. El cert és que, a darreries dels seixanta, Robert Crumb comença a publicar *Zap Comix*, que es considera el gran referent del còmic underground i que presenta una concepció de la societat alternativa a la dels còmics més convencionals. Per tant, l'actitud de l'escriptor és ambivalent: en la novel·la, evoca amb nostàlgia el còmic com un record d'infantesa, mentre que, en l'assaig, l'analitza com una mostra de propaganda ideològica i menysprea els «snobs» que l'elogien. En una entrevista posterior confirma la seua posició: «Destruir Caravaggio? Quina animalada! Allò que cal és aconseguir que el poble no torni a llegir Superman» (MOIX: 1975, 54). En canvi, no expressa la mateixa crítica al cinema, que també forma part de l'aparat propagandístic del poder i que serà el seu camp creatiu de masses predilecte, amb una decisiva influència en la seua obra.

L'hibridisme de llenguatges creatius té un paral·lelisme en l'obra eclèctica d'alguns escriptors que, com Quim Monzó, es dedica professionalment al disseny gràfic durant els anys setanta, alhora que cultiva la literatura i el periodisme. De fet, al llarg d'aquella dècada, participa en algunes exposicions i fa col·laboracions de caràcter gràfic en la premsa. En efecte, els textos que publica en la revista d'experimentació literària *Pol·len d'entreuix* (MONZÓ: 1977a, 1977b) són un cal·ligrama i unes vinyetes; així mateix, dissenya el títol de la revista *Ajoblanco* —a imitació del logotip de Coca-cola— i inclou dibuixos que il·lustren els textos que hi escriu en col·laboració amb Albert Abril; finalment, entre 1976 i 1977, publica una sèrie de vinyetes i collages satírics a la revista *Canigó* titulats «Llobrateria». Després d'aquesta secció, n'inaugura una altra formada per textos —sovint acompanyats d'il·lustracions— titulada «Política-

aflicció». Els collages apliquen la tècnica del *détournement*, popularitzada pels situacionistes —moviment encapçalat per Guy Debord de gran influx en la contracultura i l'experimentalisme literari dels setanta—, consistent a recontextualitzar imatges extretes de la premsa per donar-los un nou sentit. Aquests collages juxtaposen diferents imatges retocades amb algun dibuix propi en què l'escriptor insereix bafarades de diàlegs. El seu propòsit és ridiculitzar polítics, intel·lectuals i artistes de la Transició i denunciar el discurs oficial sobre aquest moment històric respecte al caràcter exemplar de la restauració monàrquica.

A banda de l'ús transgressor de la tipografia —un aspecte gens nou, ja present a les avantguardes dels anys vint, però desplaçat de la literatura convencional— i l'intens cromatisme de moltes descripcions, els contes que Monzó escriu per a revistes d'experimentació en aquesta època estan il·lustrats amb dibuixos i fotografies; és el cas de «Capítol de novel·la» (MONZÓ: 1976b). En *Pol·len d'entrecreix*, hi ha unes vinyetes titulades «Amor quotidià» (MONZÓ: 1977b), en què apareixen personificats els òrgans sexuals femení i el masculí, si bé fins a cert punt, ja que els pensaments inserits en les bafarades no estan articulats lingüísticament. Les vinyetes simplement narren un coit en què el penis i la vagina, independitzats de la resta del cos, cobren tot el protagonisme. El sexe, de fet, és un dels temes recurrents en els còmics underground de l'època, que s'anomenen *comix* per distingir-se del còmic tradicional. Els *comix* s'adrecen a un públic adult jove, exposen un contingut agressiu, presenten personatges esperpèntics, utilitzen un llenguatge procaç i exploten una estètica lletgista, que reproduceix una fórmula que conjumina sexe, escatologia, violència, drogues i, en general, tot el que subverteix la moral pudorosa de la classe mitjana. No sols hi ha revistes dedicades íntegrament al còmic, sinó que normalment es tracta de vinyetes inserides en les revistes underground com *Star* i *Ajoblanco*, en la qual va col·laborar Monzó. Els *comix* publicats a Barcelona manifesten l'influx del còmic underground dels Estats Units —sobre el qual va aparèixer una antologia el 1972 editada per l'editorial Fundamentos, titulada *Comix underground*. Una altra revista, *El Rollo Enmascarado*, publicada per primer cop de manera clandestina el 1974, va precedir el que després s'anomenaria

còmic underground espanyol i contenia treballs de Xavier Mariscal i Nazario. L'humor transgressor i el sexe que s'exhibeixen en els contes de Monzó provenen, sens dubte, de les lectures de còmics que Monzó fa en aquesta època.⁵⁶

Més recentment, un autor d'una generació posterior a la de Monzó que ha alternat imatge i escriptura en la seua obra és Edgar Cantero, dibuixant de còmics en la revista satírica *El Jueves*. Igual que Monzó i Pàmies, Cantero reivindica una tradició cultural més vasta que la literatura canònica. La seua novel·la *Vallvi* (2011) consta d'un prefaci en què l'escriptor explicita els referents que ajuden a comprendre l'estètica de l'obra i que, més enllà de noms concrets, són el *thriller*, els videojocs, el *post punk*, el còmic, els *beats*, el cinema gòtic, el rock i Jorge Luis Borges. El final també conté una al·lusió al cinema de ciència-ficció en què es mostra un món postapocalíptic on la humanitat ha sucumbit al perill de les catàstrofes naturals, els exèrcits alienígenes o la seua mateixa degradació moral. L'autor desplega un argument d'intriga en què els protagonistes han de resoldre el misteri que s'amaga darrere d'un seguit d'assassinats que ocorren a Vallvidrera. Aquest exclusiu barri barceloní apareix transformat en un districte sense llei ocupat per tribus urbanes i éssers estrafolaris sotmesos a la màfia, que es dedica al tràfic de drogues i que sembla la violència pels carrers. En definitiva, *Vallvi* recrea el món del còmic i el *pulp* americà, adaptat a la sensibilitat actual, ja que el mòbil de les estranyes morts es relaciona amb l'especulació del territori i la des-

⁵⁶ Hi ha altres elements visuals en l'obra monzoniana no estrictament relacionats amb la historieta gràfica. Per exemple, l'autor publica un poema visual, «Poe pie» (MONZÓ: 1978a), que juga amb la lletra i la imatge a tall de pictogrames. Està compost per quatre imatges que són cartes i juguen amb el nom de l'escriptor americà i la paraula «poema» en francès, català i anglès. La fusió d'escriptura i imatge o, més aviat, la intensificació de la dimensió icònica de les lletres, és una aportació de les avantguardes literàries de començaments de segle, com deïem, prolongada pel moviment lletrista i recuperada per l'experimentalisme dels anys setanta, amb algun precedent autòcton com Joan Brossa. Hi ha un altre text, sense títol, publicat en la revista *Pol·len d'entrecreix* (MONZÓ: 1977a), que constitueix un cal·ligrama que fon forma —un penis— amb el contingut —narració d'una relació sadomasoquista entre un home i una dona. Per a aprofundir sobre la narrativa de Monzó en els anys setanta, vegeu MAESTRE: 2012.

truació de l'entorn natural. D'altra banda, la narració comença amb una entrevista que una emissora de ràdio catalana fa a Cantero, convertit en protagonista de la seua pròpia novel·la. L'entrevista fa evident l'estultícia dels periodistes i de la crítica, que s'entesten a oferir una imatge dels escriptors fundada en tòpics ridículs: «jove», «desvergonyat», «provocador», «atrevit», «punk», «iconoclasta». La locutora reproduceix les preguntes clixés de qualsevol entrevista a un escriptor, com ara la que inquireix sobre els ingredients autobiogràfics presents en la ficció. L'autor replica que tan sols escriu per diversió i mostra un desinterès absolut per la teoria literària i els llocs comuns amb què la premsa etiqueta els escriptors a la recerca de titulars vistosos: «No sé, només escric el que em fa gràcia a mi, el que crec que divertirà els meus amics» (CANTERO: 2011, 19). Al final de la novel·la, l'alter ego de Cantero declara que abandona l'escriptura —escriure és cosa d'«estrets»— per dedicar-se de nou als còmics i els fanzines. Sembla que l'escriptor no acaba de sentir-se còmode en un sector creatiu, la literatura, que associa a la pedanteria i l'esnobisme.

3. INGREDIENTS DEL CÒMIC EN LA NARRATIVA CATALANA

Com hem vist en l'apartat anterior, hi ha tres aspectes que diversos autors catalans subratllen en els còmics: la vinculació a les lectures de la infància i, en conseqüència, la formació literària de qualsevol lector; la dimensió ideològica que caracteritza els còmics igual que qualsevol altre producte cultural i que pot estar al servei del poder o situar-se en contra; finalment, la reivindicació de la cultura de masses en oposició a l'alta cultura i les possibilitats d'experimentació literària que els gèneres populars proporcionen. En aquesta secció, em centraré en l'anàlisi del tercer punt i anotaré una sèrie de característiques procedents del còmic, dels dibuixos animats i, en general, dels gèneres de masses, que es detecten en la narrativa d'alguns escriptors catalans. Llevat d'alguna excepció com la novel·la de Mercè Ibarz, la resta de casos constitueixen, al meu parer, exemples d'experimentació amb el llenguatge narratiu i mostres diferents d'una línia literària alternativa a la tradició realista.

Si bé el concepte d'«intertextualitat» es refereix als lligams que teixen dos textos concrets, en canvi les relacions que el còmic estableix

amb la literatura són una qüestió d'interdiscursivitat, definida per Mainguenau en aquests termes: «Si l'on considère un discours particulier on peut aussi appeler *interdiscours* l'ensemble des unités discursives avec lesquelles il entre en relation» (MAINGUENAU: 1996, 50). En el camp d'estudis sobre el còmic, hi ha obres com la de Groensteen (2010) que examinen la influència que la literatura ha exercit sobre aquest àmbit; en canvi, són escasses les anàlisis des de la perspectiva contrària, és a dir, els recursos més rellevants del còmic que la narrativa ha imitat. Cal puntualitzar que, a vegades, resulta complicat atribuir tal característica o tal altra al còmic —la serialitat, per exemple— i no a la televisió o al cinema. En efecte, en una cultura d'hibridació i de confluència de gèneres i discursos com l'actual, l'estudi de la interdiscursivitat esdevé una tasca àrdua per la complexitat derivada de les múltiples connexions que s'estableixen entre els codis tradicionals i els nous. En aquest sentit, alguns dels trets anotats en els apartats següents distingeixen, en línies generals, els productes culturals de masses, sobretot els audiovisuals. En concret, examinaré la serialitat, les onomatopeies i el discurs directe, la literalització de la metàfora, la truculència humorística i els personatges.

3.1 SERIALITAT

Per a Gubern (1988, 212), la cultura de masses està caracteritzada per les estructures iteratives, és a dir, les que es fonamenten en la redundància i la repetició. Les estructures iteratives neguen l'originalitat i carreguen d'informació repetitiva els missatges, dirigits a un consumidor molt heterogeni i massiu. Així, es garanteix l'èxit de la comunicació, que s'ajusta a la competència cultural dels destinataris menys formats. A més, fidelitzen aquests consumidors satisfent-ne sempre les expectatives, ja que saben d'antuvi que trobaran els mateixos personatges arquetípics, l'estructura habitual, un esquema d'acció idèntic o un desenllaç previsible. Per tant, la gratificació o el plaer de la lectura radiquen a reconèixer contínuament els mateixos personatges i les mateixes trames, si bé

camuflats sota diferents noms, rostres, escenaris i vicissituds (GUBERN: 1988, 213).⁵⁷

Segons Fernández Porta (2007, 149), la serialitat és, específicament parlant, una de les influències del discurs televisiu sobre la narrativa i defineix gèneres com les *soap opera*, el concurs o els dibuixos animats. Caldria afegir-hi, òbviament, el còmic. Fins i tot el cinema ha copiat aquesta característica per a crear les seqüeles de les pel·lícules més taquilleres. En el cas dels dibuixos animats, les sèries japoneses o *anime* copien l'estructura per capítols pròpia de la telenovel·la instaurat, un segle abans, pel fulletó editat per entregues. De tota manera, la redundància, la repetició i la serialitat caracteritzen, abans que la cultura de masses, la cultura oral (ONG: 1996, 46); així, més aviat és la paraliteratura o la literatura de masses la que calca aquests ingredients de la tradició popular ancestral. L'«estètica de la variació i la repetició», segons l'anomena Fernández Porta, atempta contra el final tancat de la narració clàssica, en què tots els elements de la trama han de quedar enterament aclarits. Igualment, s'oposa al valor d'originalitat que, segons el cànon clàssic, ha de presentar l'obra literària.⁵⁸

Si parlem de la serialitat com un criteri estructural i no com a redundància en trames, personatges o tècniques, és obvi que caracteritza el conte, distribuït en forma de col·lecció. És cert que cada relat, en un llibre, constitueix en principi una història independent, encara que solen conformar una unitat temàtica o estilística globalment considerats o en les diferents parts en què el volum s'haja estructurat. No obstant, també hi ha sèries televisives que, igual que el conte, presenten capítols autònoms que sols es relacionen amb els altres mitjançant el tema; així mateix, aquesta variació de temes, personatges i trames es pot produir per

⁵⁷ Jordi Balló i Xavier Pérez han abordat l'estudi de la serialitat en el cinema i la narrativa contemporània en *Jo ja he estat aquí* (2005).

⁵⁸ El conte de Monzó titulat «Lorem ipsum dolor sit amet» (MONZÓ: 1977c) copia literalment el full convencional que il·lustra els diferents tipus de lletra que s'usava a les impremtes. Aquest text, doncs, posa en dubte el concepte d'autoria original a través del plagiat, planteja la discussió al voltant de la possibilitat o no de ser originals usant un llenguatge que s'ha convertit en un magatzem de clixés i llocs comuns i ataca la noció conservadora d'art com a producte de la individualitat.

temporades. En aquest sentit, els contes de Quim Monzó ofereixen un exemple concret de serialitat en les versions que reescriuen contes de fades i altres relats arxiconeguts de la tradició literària occidental, com *L'Odíssea* o la Bíblia. L'escriptor va encetar aquesta sèrie en el recull *El perquè de tot plegat* (1993) i, de moment, arriba fins a la darrera col·lecció de contes publicada: *Mil cretins* (2007). Aquest tipus de contes no ocupen cada volum de manera completa; per tant, el caràcter serial s'ha assolit amb el pas del temps en cada llibre. A *El perquè de tot plegat*, els contes són «L'eufòria dels troians», «La micologia», «El gripau», «La bella dorment», «La monarquia» i «La fauna»; a *Guadalajara* (1997), hi ha «A les portes de Troia» i «Gregor»; *El millor dels mons* (2001) inclou «La venedora de mistos», un conte que reapareix a *Tres Nadals* (2003) juntament amb «Nadal blanc»; finalment, *Mil cretins* incorpora «La sang del mes que ve» i «Una nit». La sèrie, doncs, configura la peculiar col·lecció de contes de fades monzonians.

La serialitat, en el còmic, s'assoleix mitjançant la sintaxi narrativa que articulen les vinyetes. Segons Gasca i Gubern (2001, 606), la vinyeta és la unitat de muntatge bàsica del còmic que, juxtaposada a altres vinyetes per mitjà de diversos procediments, provoca un efecte de continuïtat i vertebrada, així, la narració. Seguint l'exemple de Julio Cortázar, hi ha novel·les que insereixen directament vinyetes en la narració. En efecte, l'escriptor argentí va explotar aquest recurs en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Les vinyetes apareixen intercalades en la narració, juntament amb fotografies i il·lustracions. En aquesta obra, la narració gràfica substitueix l'escrita. En canvi, a la novel·la *Vallvi* (2011), d'Edgar Cantero, el còmic apareix en un moment determinat de la narració i és un element de la trama que no està relacionat amb la línia argumental principal. Constitueix, literalment, un còmic sobre els Merry Men, la banda de superherois que custodia el barri de Vallvidrera, que l'autor sembla incloure en l'obra per il·lustrar la imatge d'aquests personatges sorgits de la seua imaginació. És, doncs, un relat metadiegètic, situat en un segon nivell de la narració. L'estètica d'aquest còmic és deutora de l'obra de Jamie Hewlett, el creador de *Tank girl*, *Get the Freebies* i els personatges del grup de música virtual Gorillaz. Els Merry

Men és el nom que rep la banda del bosc de Sherwood que ajuda Robin Hood en les seues aventures. Constitueixen una paròdia dels superherois, vestits amb malles de fantasia i antifàços de colors, «una mena de guerrilla teatralitzada, un grup de bohemis emmascarats» (CANTERO: 2011, 121). De manera semblant al Joker, l'enemic de Batman, dibuixen un *smiley* en la cara de les seues víctimes. Fox, un dels components, canta en un grup de música punk. A banda del còmic inclòs en la novel·la, les caricatures dels personatges apareixen en la portada del llibre i en altres pàgines promocionals d'Internet.

Aquesta peculiar sintaxi narrativa consistent a articular una història mitjançant l'aplicació d'estampes, moments seleccionats, instantànies o fragments és una característica que els llenguatges visuals comparteixen amb el còmic: la fotografia, el cinema i la televisió. Incorporada aquesta tècnica a la narració escrita, darrerament se l'anomena «zàping narratiu», en referència a la manera actual de llegir televisió; no obstant, ja apareix en la novel·la experimental europea, amb obres avui dia clàssiques com les de Lawrence Sterne i, reivindicada per la literatura postmoderna, constitueix un dels seus atributs més rellevants: el fragmentarisme. Les obres articulades de manera fragmentària ofereixen una narració discontinua, incoherent, construïda a bocins, episodis sense relació aparent, imatges concatenades que manquen d'una relació de causa i efecte, molt semblant a l'estètica del videoclip. Sovint la narració fragmentària s'uneix a les alteracions del temps discursiu per crear una cronologia desordenada, com també a la presència d'un final obert o l'inici *in medias res*. Totes aquestes adulteracions conviden el lector a restituir per si mateix la coherència interna de l'obra; en efecte, el lector té un paper actiu, no sols en la recepció, sinó en la mateixa producció narrativa. La brevetat i la discontinuïtat emergeixen com el mitjà que permet copsar l'únic moment segur del temps: l'instant. Així, la novel·la s'acosta a l'estètica de la fotografia com a captació del moment, de manera que l'obra constitueix un relat entretallat bastit a partir de la successió d'escenes presents i passades. Russell (1985, 266) indica que hi ha una predilecció en la literatura postmoderna per la immediatesa, per la intensitat de l'experiència que es troba en el flux constant i canviant del present. Sovint, la construcció narrativa fragmentària tradueix, d'una banda, la

incoherència del temps, que apareix fracturat i discontinu, i d'una altra, l'angoixa davant la gratuïtat de la vida. Si se suma la fragmentació a la mescla atzarosa de les històries, les el·lipsis i les analepsis, s'aconsegueix crear en el lector una sensació de desorientació anàloga a la que solen sentir els personatges de la narrativa postmoderna. Aquest tipus d'estructura permet, així mateix, jugar amb l'atzar, abandonar el concepte de predestinació i d'ordenació imposada per la novel·la decimonònica i arrabassar el control de la narració al narrador omniscient clàssic. El fragmentarisme té el seu màxim exponent en la tècnica del pastitx, que és una pràctica característicament postmoderna (MALTBY: 1991, 9). Per tant, tal com ja quedava palès en *Tristram Shandy*, l'únic temps vàlid és el psicològic i la realitat més fiable és la que perceben els sentits de manera subjectiva, sense patrons reguladors i presumptament neutrals. Finalment, el fragmentarisme propicia el sintetisme de la narració, una altra de les propietats comunes al còmic, el conte i la novel·la experimental.

En general, doncs, la narrativa experimental dels setanta i, al capdavall, tota la narrativa postmoderna, pretenen superar la temporalitat lineal clàssica. D'aquesta manera, els narradors assagen tota mena de transgressions que reflectisquen el temps psicològic —que és desordenat, atzarós, discontinu— i que instauren una nova forma de lectura basada en el fragment. En aquest sentit, l'obra inicial de Quim Monzó presenta uns quants procediments encaminats a trencar la construcció temporal convencional. Per exemple, en la novel·la *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (MONZÓ: 1976a), els capítols tenen una llargària asimètrica, es juxtaposen diferents plànols temporals de present i passat, s'interrompen bruscament capítols i paràgrafs i es fa servir l'escena en el sentit que Genette dóna al terme, és a dir, el temps de la narració avança al mateix temps que el de la història. Pel que fa als contes, Monzó vulnera també les normes de la novel·la clàssica introduint inicis *in medias res* en «Les ombres xineses» (MESQUIDA & MONZÓ: 1977), possibilitant diverses opcions narratives perquè el lector trie la que més li agrada en «Proposta de treball» (MESQUIDA & MONZÓ: 1977) o utilitzant la *mise en abyme* en «Carrer d'Aribau» (MONZÓ: 1981-1982), un recurs que encara aprofitarà en els seus contes posteriors.

3.2 ONOMATOPEIES I DISCURS DIRECTE

A partir dels seixanta, la narrativa literària incorpora de manera normal les onomatopeies, que clarament són una influència del còmic i que els escriptors del *New Journalism* americà com Tom Wolfe van afegir a la redacció periodística per actualitzar l'estil de cròniques i reportatges. Les onomatopeies, en un principi, pretenen suplir l'absència de so en les imatges, però, més endavant, adquireixen un efecte humorístic que augmenta l'expressivitat de la narració i els diàlegs. Les onomatopeies són un recurs força explotat —potser el més característic del llenguatge verbal dels còmics— propi del registre col·loquial i oral. De fet, la narració en primera persona i els diàlegs abunden en les novel·les i els contes que palesen una influència més directa del còmic. En els relats de Quim Monzó, les onomatopeies apareixen al costat d'altres elements lingüístics orals que atorguen expressivitat a la narració homodiegètica. El conte titulat «Splassshf», d'*Uf va dir ell*, està farcit d'allargaments vocàlics, interjeccions, renecs, vulgarismes i barbarismes: «eh», «ok», «uf», «bueno», «vaja», «a veure», «oh», «cony», «merda», «yeah», «fotre's». Aquests fenòmens figuren al costat d'una llista variada d'onomatopeies: «crac-crac», «plis-plas», «ha ha», «crec», «toc-toc», «pfff», «pssè», «hop!», «flaix flaix flaix», «tilt!», «crrrrrrrrrc!», «plopft!», «crrrooooc», «bffff», «blup». A banda de la voluntat de superació d'un català literari massa encotillat, sembla que Monzó vol donar a aquest relat l'aire d'un còmic underground satíric que ridiculitza el comportament sexual d'un noi que està de vacances a Lloret de Mar. De fet, aquest conte és un dels que millor recrea la cultura de masses en l'obra de l'escriptor, concretament el turisme, la premsa del cor i la música comercial. La sàtira sobre la indústria turística rau en el fet que, tot i l'excitació que provoquen els flaixos de la ciutat-supermercat de l'oci, el protagonista no obté el premi promès —sexe fàcil. Un altre conte del mateix recull, «Underworld», s'assembla a l'anterior per una sèrie de característiques com els protagonistes joves, la narració en primera persona, la dicció col·loquial i, sobre tot, la sàtira, en aquest cas, de l'atrancament a un banc.

Monzó també inclou onomatopeies en els seus articles d'opinió. El mateix títol d'un dels reculls representa el so dels roncs —*Zzzzzzzz* (1987)—, que expressa el tedi que li produeix el discurs polític seriós i

solemne de la primera etapa socialista en els anys vuitanta. Les onomatopeies són el centre d'interés de l'article titulat «La intendència», que forma part de *No plantaré cap arbre* (1994). Monzó hi fa referència a la notícia sobre la falta de pressupost en l'exèrcit irlandés, que obliga els soldats a realitzar les seues pràctiques simulant el soroll de les bales amb la veu pròpia, ja que no hi ha diners per a bales de fogueig. L'escriptor els aconsella que, a part de «bang! bang!», pronuncien altres onomatopeies que solien acompanyar els jocs de guerra en la seua infància: «vrrrrroooomm!» —caigudes i explosions de bombes—, «ffffffggghhh!» —llançafomes— i «pinyao! pinyao!» —revòlver. Les onomatopeies en els articles són, doncs, una marca d'ironia que guia la interpretació del missatge de l'autor.⁵⁹

3.3 TÈCNiques HUMORÍSTIQUES

Hi ha una sèrie de tècniques humorístiques directament relacionades amb el còmic que anomenaré literalització de la metàfora i l'exacerbació de la violència. A més, en l'apartat següent explicaré que els arquetips són una característica relacionada amb la construcció dels personatges que també tenen una dimensió còmica. Respecte al primer recurs, Umberto Eco (2009, 155) apunta que un dels trets del discurs del còmic és el que anomena «visualització de la metàfora». Es tracta de fer literal fraseologismes del tipus «veure les estrelles» o «fer voltes el cap» i convertir-los en imatge. Bona part dels contes de Sergi Pàmies inclouen una reflexió metalingüística sobre el significat de frases fetes, clixés i eslògans. En alguns concretament, es pot observar el mateix procés descrit per Eco sobre la realització literal de la metàfora. El conte titulat

⁵⁹ Per donar tan sols alguns exemples dels molts que hi ha, algunes onomatopeies que apareixen en diferents articles de *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes* (1998) són aquests: «Plena de fe va anar a Lorda i, *hop!*, el tumor va desaparèixer» («El miracle del paraplègic»); «[...] fins que un dia, *blop!*, tots els diaris barcelonins es lleven escrits en català» («Seny i sensatesa»); «pataplaf»; «catacroc» («Mobiliari urbà»). En *El tema del tema* (2003), l'onomatopeia «Fiuuu...!» reproduïx el pas dels cotxes a tota velocitat als carrers de Barcelona («Tauromàquia contemporània») i «to-to-tó, to-to-to-to, to-tó!» imita el soroll del clàxon dels cotxes que conformen la comitiva nupcial un dia de boda («La força de la genètica»).

«T'hauria de caure la cara de vergonya», que dona títol al recull en què apareix, relata la història d'un pare de família alcohòlic que, finalment, decideix deixar la beguda. Tanmateix, al cap de poc temps, hi torna a recaure. La seua dona pronuncia aquesta fórmula de retret i, en efecte, com si es tractés d'un efecte màgic, la cara li cau de vergonya. Igual que en els contes que parodien determinats tòpics narratius, Pàmies especula amb la possibilitat que les fórmules estereotipades cobren realment sentit, tinguen un efecte; aquest sentit sol ser, usualment, absurd i ridícul.

Quant a la segona tècnica humorística, tant els contes de Quim Monzó com els de Sergi Pàmies incorporen episodis truculents que es relacionen amb la violència present en molts còmics —els de Massimo Mattioli, per exemple. La violència del còmic i els dibuixos animats és hiperbòlica, és a dir, retòrica. En els còmics de superherois, però, la violència extremada és èpica i manca d'efectes jocosos, ja que pretén destacar la força sobrenatural dels personatges, convertits en salvadors de la humanitat. En canvi, el tipus de violència que apareix en la narrativa estudiada és, més aviat, la que caracteritza les historietes gràfiques humorístiques i els dibuixos animats de Tex Avery i la Warner Bros, per exemple. A més a més, la hipèrbole és una tècnica satírica i, consegüentment, l'exageració, ja no sols d'accions violentes, sinó d'atributs físics, adquireix una dimensió humorística que ridiculitza comportaments, accions i personatges. En el relat «Caixa oberta», de Pàmies —*T'hauria de caure la cara de vergonya* (1986)— els gossos dels guàrdies de seguretat que vigilen l'entrada a una discoteca maten una noia. La ferocitat de la violència, però, està apaivagada, com en els dibuixos animats i el còmic, per la dicció humorística del relat:

Es treu les mans de les butxaques, tanca el puny amb força, i colpeja la cara del porter. L'altre, com si ho hagués fet tota la vida, xiula, i per una sortida lateral apareixen tres dòbermans. Els gossos malgrat els anys d'entrenament i un olfacte preparat per qualsevol mena d'assassinat, no saben quines són les seves víctimes. Hi ha un moment de pànic, que aprofitem per escampar la boira. La noia del barret es gira i quan veu els gossos comença a cridar, histèrica. Els bavirusos li salten a la jugular. Abans de caure, la noia crida:

—Però si jo tinc carnet!

Quan els dòbermans s'adonen que estan degollant una sòcia, nosaltres ja som a la furgoneta i la noia és ben morta. (PÀMIES: 1986, 98-99)

Monzó porta la violència a uns extrems inimaginables —impossibles— en el conte titulat «L'accident», d'*El millor dels mons* (2001). El relat conta l'episodi d'un conductor que atropella involuntàriament una dona i els vianants que acudeixen a socórrer-la s'acarnissen amb ell de manera brutal: l'apallissen, el torturen amb objectes —un martell, una polsera amb punxes, un bat de beisbol, una forquilla— i finalment el llancen daltabaix des del terrat d'un edifici, després d'haver-lo arrossegat escales amunt. El narrador descriu l'agressió desmesurada amb tota mena de detalls relatius a les ferides, els òrgans afectats i la sang. La summa crueltat que exhibeixen els agressors seria insuportable si no fos per l'exageració dels fets i per la ironia del missatge, que constitueix una crítica a la conducta incívica dels ciutadans relacionada amb el trànsit, el seu comportament estúpid i el gir que els esdeveniments fan al final. En efecte, el desenllaç del conte narra com la mateixa víctima, que encara es pot mantenir dret malgrat la batussa, arremet contra un altre conductor innocent que havia investit un motorista imprudent per haver saltat un senyal. La mateixa truculència còmica reapareix en la novel·la d'Edgar Cantero, que és la narració més manifestament influïda pel còmic de totes les que constitueixen el corpus d'estudi. En efecte, en aquesta obra, la colla d'antiherois Merry Men torturen el protagonista grapant-li el penis a la taula quan l'entrevisten per acusar-los d'haver assassinat un dels personatges.

3.4 PERSONATGES

La influència del còmic en la narrativa es materialitza de diferents formes respecte al tipus de personatges: la presència d'arquetips, la inclusió de protagonistes procedents de les vinyetes i la personificació d'objectes i animals.

En els contes de Quim Monzó i Sergi Pàmies, la presència de personatges arquetípics respon a diferents característiques que es relacionen amb la brevetat —esquematisme, essencialisme—, la fantasia —antirealisme— i la sàtira —deformació, exageració—. Totes aquestes

qualitats s'adeqüen perfectament al llenguatge del còmic i dels dibuixos animats. En aquest sentit, Lotman (2000, 139-140) indica que l'especificitat del llenguatge d'animació radica en el fet que fa una representació de la representació, al contrari que el cinema de fotografia, que pretén crear una il·lusió de referencialitat:

Así pues, al espectador se le propone no una imagen cualquiera del mundo exterior, sino una imagen del mundo exterior en el lenguaje, por ejemplo, del dibujo infantil en traducción al lenguaje de la animación. (LOTMAN: 2000, 140)

En els contes de Pàmies, al costat de l'home —prototip de l'individu anònim amb una vida rutinària i anodina—, desfilen la noia espantada, l'home famós o l'home que no s'assembla a ningú. Algunes vegades els bateja amb noms corrents i, en altres casos, la identitat dels protagonistes és tan ordinària —i, per tant, tan pobra— que tenen el nom d'«Aquell» o «Aquellaltre». Els personatges dels contes de Quim Monzó també són esquemàtics i els seus noms es redueixen a les inicials, paraules sense sentit com si foren un so gutural, la professió que exerceixen o alguna característica de la seua biografia que els identifica. La caracterització sol ser, doncs, indirecta, per mitjà de l'arquetip: el marit possessiu i gelós, el jove esbojarrat, l'escriptor esnob, el caçador o l'addicte. En qualsevol cas, són individus també desapercebuts, sense personalitat, mediocres, que porten una vida tan banal com la seua onomàstica. Encarnen l'individu de la societat consumista de masses que fabrica productes uniformitzats i en sèrie. No hi ha sols herois i heroïnes concrets en contes i novel·les; en alguna ocasió, els personatges evoquen els estereotips que apareixen en el còmic i, en general, els discursos audiovisuals. En aquest cas, es podria parlar vertaderament de la manera com la imatge ha influït en la percepció del món i ha modelat el prototip de persones, sentiments, llocs i objectes que els individus desitgen. El protagonista d'«Splassh», inclòs a *Uf, va dir ell*, descriu una dona que troba en una discoteca com si fos una estrella porno de còmic o revista eròtics: «una tia que està començant a ballar, ooh, rossa, cabells llisos i suaus, ulls com pous, llavis com matalassos i el mamellam que s'esvera a cada contorsió» (MONZÓ: 1999, 41-42). L'estereotip també pot afectar l'espai, com ara els contes que s'ambienten en escenaris idealitzats per on

discorren personatges també arquetípics; un exemple d'això és el maquinista, la vaca i el prat verd de «La pròxima estació», relat inclòs en el llibre *La gran novel·la sobre Barcelona* de Pàmies. En general, tant aquest escriptor com Monzó juguen amb els clixés literaris relatius a trames, personatges, espais i fórmules lingüístiques.

D'altra banda, la influència dels còmics en l'imaginari de la generació dels setanta s'aprecia novament en *No parlis de mi quan me'n vagi* (2010), de Mercè Ibarz, protagonitzada per Valentina, la sensual heroïna ideada per l'italià Guido Crepax que s'inspira en l'actriu de cinema mut Louise Brooks. Les aventures de Valentina van aparèixer a finals dels setanta en la revista *Tótem*. La novel·la d'Ibarz, igual que les de David Castillo, mostra l'evolució que han seguit els joves idealistes dels setanta que corrien davant dels grisos en les manifestacions estudiantils: Nil, Isi, Nela, Rat, Fluxus — nom del moviment artístic avantguardista de la dècada dels seixanta— i la senyora Cogito, que havien coincidit en una cèl·lula d'activisme polític anomenada Plataformes Anticapitalistes. Les novel·les d'Ibarz i Castillo rescaten la memòria dels convulsos anys setanta, que van trasbalsar les vides de molts activistes desencisats amb el «pacte de l'oblit» que va instaurar la nova democràcia confeccionada pels antics franquistes i els líders dels partits democràtics. Encara que el 2010 Valentina és ja un espectre —Crepax la fa morir el 1995—, a la novel·la d'Ibarz exerceix de mèdiem en convocar tota una colla de fantasmes al seu domicili. Fantasmes perquè, en el fons, es tracta de persones de fa trenta anys que només existeixen en el record de cada un d'ells. Probablement, el personatge més traumatitzat amb el passat és Isi, descrita com «la cara que voldria ser de dona sense història», «la dona que voldria ser estàtua». La convocatòria resulta decebedora: l'anunci de la mort de Nela, l'amiga activista, crispa els ànims de tothom i els entristeix. La narració insinua un suïcidi: probablement estava malalta i va deixar de prendre la medicació. El suïcidi és el final tràgic de molts personatges compromesos a les novel·les que fan un balanç sobre la Transició. En clar contrast amb el personatge de Nela, hi ha Rat, que encarna «The man who sold the world», la cançó de David Bowie de 1970 sobre dos amics que es retroben al cap del temps. Per a Rat, la revolució vertadera consisteix a fer diners. Representa, així, l'emblema del pur arribista ambiciós i

corrupte: ha estafat vuitanta milions d'euros a hisenda aprofitant-se del càrrec de director general d'un ministeri del govern socialista, suposem, perquè es refereix als anys vuitanta. Per tant, el seu personatge és l'exemple més clar del militant d'esquerres venut. El sobrenom que li endossen és un apòcope de ratpenat, vampir que xucla la sang dels altres, com en una de les vinyetes satíriques que Quim Monzó publica a *Canigó* el 1978. A poc a poc, els amics se'n van anant. La novel·la de Mercè Ibarz no és, en realitat, una història sobre els ideals traïts o una crònica sobre l'evolució d'una colla d'amics que eren joves als anys setanta; més aviat, l'autora reflexiona sobre el passat i la impossibilitat de recuperar-lo; és més: sobre la necessitat de teixir la història «amb fils d'oblit». *No parlis de mi quan me'n vagi*, títol d'una cançó interpretada per molts artistes com Dean Martin o Ella Fitzgerald, és prou explícit respecte al tema tractat: no remoure les aigües estancades del temps, no agitar vells fantasmes, deixar tancada la memòria al bagul de l'amnèsia o en unes tires de còmic esgrogueïdes. La novel·la d'Edgar Cantero, al seu torn, no incorpora un personatge específic d'un altre còmic, però sí que reproduïx la típica parella que protagonitza nombroses sèries de televisió i de còmics —Batman i Robin, Starsky i Hutch, the A-Team—. En efecte, els herois de *Vallvi* són Edgar (Cantero) i la Punker. El referent més directe d'aquest duo són Terry Phoo i Whitey Action, els protagonistes de la tira còmica de Jamie Hewlett titulada *Get the Freebies*.

A més de personatges concrets, es pot considerar una altra influència del còmic la presència en la narrativa d'éssers inanimats personificats. A la novel·la *L'instint* (1993), Sergi Pàmies dóna vida a una sèrie d'objectes: una maleta, un ciri, un somni, una píndola anticonceptiva. Es tracta d'un recurs típic del còmic i dels dibuixos animats, concretament els films de Walt Disney i Tex Avery. L'atracció pels personatges no humans prové de la seua infantesa; segons conta el mateix autor, a l'escola va escriure una redacció, «Sóc un rellotge», que va rebre un 10 de nota (PIÑOL: 1992, 38). L'heroïna del conte «Com dues gotes d'aigua», del llibre *Si menges una llimona sense fer ganyotes* (2006), és una gota, com qualsevol historieta de la factoria Pixar (PIÑOL: 2006, 31). En un pla més metafòric, la gota esdevé símbol de la fugacitat de la vida. En el conte

«Caixa oberta», de *T'hauria de caure la cara de vergonya* (1986), Pàmies humanitza un aparell elèctric: el caixer automàtic on el protagonista va a treure diners, que es rebel·la com els artefactes tecnològics del conte «La rebel·lió de les coses» —*Invasió subtil i altres contes* (1978)— de Pere Calders i «Thomson, Braun, Corberó, Philishave» —*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980)— de Quim Monzó. Aquests relats mostren una societat altament tecnificada que ha substituït el tracte humà pel contacte amb les màquines; una societat, doncs, progressivament deshumanitzada on l'invent ridiculitza i humilia l'inventor. Personificat en una mena de veu de la consciència, el caixer renya el client per l'operació que vol realitzar i la quantitat de diners que demana; fins i tot li retreu l'horari intempestiu a què acudeix al banc. L'usuari discuteix amb la màquina, que no es creu els motius que li dona per justificar l'operació bancària. La revolta de les màquines és un dels temes predilectes de la ciència-ficció, amb andròides i cíborgs que, com Frankenstein, ataquen els seus creadors per alliberar-se de l'opressió que exerceixen sobre ells i, com a venjança, esclavitzar-los. En essència, es tracta del fill que es rebel·la contra el pare, tal com conta l'antic mite grec de Cronos.

Així mateix, hi ha contes protagonitzats per animals, personificats en moltes sèries d'animació i que, en realitat, constitueixen una sàtira dels humans que, a la inversa, resulten bestialitzats. L'animalització, en els dibuixos animats, permet la distància i la ridiculització necessàries per a fer una crítica a l'espècie humana i la seua conducta estúpida, irracional i absurda. En el cas de Pàmies, hi ha un conte completament protagonitzat per animals que utilitza aquest recurs satíric propi de les sèries d'animació i que, en realitat, són humans amb pell de llop, gos, ase o porc. Es tracta d'«Un any de gos equival a set anys de persona» —*La bicicleta estàtica* (2010)— i satiritza les discussions de parella en la figura de dues parelles: gos i gossa d'una banda, i porc i truja, de l'altra. Quim Monzó va incloure un relat sobre la sèrie animada *Tom i Jerry* en *El perquè de tot plegat* (1993), titulat «La fauna». Si els contes de fades es multipliquen en una munió de versions que utilitzen diferents formats, introdueixen elements de la societat contemporània per modernitzar la història o bé modifiquen la ideologia del model original, en el cas de «La

fauna», Monzó parodia el final obert d'aquests dibuixos animats, la serialitat en principi infinita de la narració, segons la qual el gat mai no podrà caçar el ratolí. L'escriptor, en aquest cas, modifica la focalització, que recau sobre el gat i el sofriment que pateix per la humiliació constant a què el sotmet el ratolí. En la versió transgressora de Monzó —que s'uneix a les nombroses paròdies i imitacions d'aquesta parella d'antagonistes en altres telesèries animades—, finalment el gat captura el seu enemic i, lliurat a un plaer sàdic, el tortura i l'assassina mentre el narrador en dona tota mena de detalls escabrosos. En general, els *remakes* de Monzó, a l'estil de Robert Coover, un dels seus autors predilectes, posen en relleu el caràcter fossilitzat d'una tradició literària constantment repetida i planteja noves perspectives per retornar-hi l'originalitat. Al capdavall, les reescriptures monzonianes palesen la voluntat d'innovació característica de la seua obra. Més que una crítica a la paraliteratura o la cultura de masses, el que hi ha és el pur plaer de refer arguments coneguts.

4. CONCLUSIONS

Al llarg de l'article he intentat mostrar la importància del còmic per a l'estudi de les repercussions que la cultura de masses ha tingut en l'alta cultura i, concretament, una de les seues manifestacions més prestigioses: la literatura. El còmic, juntament amb la resta de gèneres de masses, serveix a Quim Monzó per superar el resistencialisme de la postguerra, però també implica seguir una línia distinta del realisme i distanciar-se del cànon de l'alta cultura, dos atributs que caracteritzen igualment l'obra de Sergi Pàmies i Edgar Cantero. Es tracta d'assumir els referents de la cultura popular i explotar-ne els recursos per obrir nous camins expressius. D'aquesta manera, el còmic s'uneix a la resta de discursos audiovisuals per formar un conjunt heterogeni, però molt connectat de propostes estètiques que els autors més arriscats o experimentals aprofiten en novel·les i contes. En aquest sentit, he apuntat alguns dels trets del còmic que aquests escriptors, al meu parer, han imitat: la serialitat, que permet trencar l'estructura clàssica de la narració realista; les onomatopeies, que es vinculen amb la dicció oral i col·loquial que caracteritza la narrativa contemporània; l'humor, assolit mitjançant

tècniques com la literalització de la metàfora i la truculència exagerada de les accions; finalment, la presència d'arquetips com una sàtira de la uniformització que provoca la societat de consum, la mateixa presència de protagonistes procedents de les historietes gràfiques i la personificació d'objectes inanimats i d'animals, que incorpora un ingredient de fantasia a unes narracions que s'allunyen, així, del model narratiu realista.

L'obra d'escriptors com Monzó, Pàmies o Cantero se situa en una posició distant tant de la tradició culta com de la literatura comercial o paraliteratura i potser han creat una nova tendència que la crítica espanyola ha anomenat *afterpop* en referència a certes novel·les publicades en castellà. L'estudi de la influència del còmic en la literatura planteja el tema complex de les relacions que els llenguatges audiovisuals i les noves tecnologies estableixen amb la literatura legitimada i s'engloba en un altre tema més ampli sobre la repercussió de la cultura de masses en la producció cultural canònica. De fet, manca encara un estudi global de la influència que la cultura massiva ha exercit sobre la literatura catalana dels anys setanta ençà per avaluar, no sols qüestions relatives al llenguatge literari, sinó sobretot la manera com l'obertura als gèneres de masses ha modificat el cànon o quin paper han tingut en l'evolució de la literatura catalana. Aquest article només s'ha proposat demostrar que, en efecte, aquesta influència existeix i quines tècniques manlleva la narrativa a un gènere de masses específic, el còmic, per enriquir el discurs literari contemporani.

BIBLIOGRAFIA

- AZANCOT, Nuria (2007): «La generación Nocilla y el afterpop piden paso», *El Cultural*, 19-7-2007. Consultable en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso [data de consulta: 25 de setembre de 2012].
- BALLÓ, Jordi & Xavier PÉREZ (2005): *Jo ja he estat aquí. Ficcions de la repetició*, Barcelona, Empúries.
- CORTÁZAR, Julio (2002): *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Barcelona, Destino.
- COUEGNAS, Daniel (1992): *Introduction à la paralittérature*, París, Seuil.
- DUNN, Robert G. (1998): *Identity Crisis: A Social Critique of Postmoder-*

- nity, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press.
- DURAN, Teresa (1974): «El *Manifest Groc*, reeditat per l'Ajo», *Ajoblanco*, 2, p. 14-19.
- ESPINÓS, Joaquim (2010): «Tot buscant Winona Ryder: reincidències pop en la narrativa catalana», en Maria MUNTANER et al. (eds.), *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*, Barcelona, PAM, p. 221-234.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Còrdova, Berenice.
- FLORES-OLIVER, Jorge (2008): «Historia social del cómic», *Enfermedad social*, 21 de gener de 2008. Consultable en: <http://blumpee.blogspot.com.es/2008/01/historia-social-del-comic.html> [data de consulta: 24 de setembre de 2012].
- GASCA, Luis & Román GUBERN (2001): *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
- GROENSTEEN, Thierry (2010): *Parodies. La bande dessinée au second degré*, París, Flammarion.
- GUBERN, Román (1988): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Madrid, Lumen.
- IBARZ, Mercè (2010): *No parlis de mi quan me'n vagi*, Barcelona, Empúries.
- LOTMAN, Iuri M. (2000): *La semiosfera III. Semiòtica de las artes y la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MAESTRE, Antoni (2012): «La narrativa experimental de Quim Monzó», en Eberhard GEISLER (ed.), *Literatura catalana del segle XX i de l'actualitat*, Frankfurt, Peter Lang, p. 99-116.
- MAINGUENAU, Dominique (1996): *Les termes clés de l'analyse du discours*, París, Seuil.
- MESQUIDA, Biel & Quim MONZÓ (1977): *Self-service*, Barcelona, Iniciativas Editoriales.
- MOIX, Terenci (1969): *El dia que va morir Marilyn*, Barcelona, Ed. 62.
- (1975): *Preguntar no és ofendre*, Barcelona, Proa.

- MONZÓ, Quim (1976a): *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, Barcelona, Ed. 62.
- (1976b): «Capítol de novel·la», *Tecstual*, 1, p. 79-94.
- (1977a): s/t (“zaaaas!: amb mà ràpida...”), *Pol·len d'entreuix*, s/p.
- (1977b): «Amor quotidià», *Pol·len d'entreuix*, s/p.
- (1977c): «Lorem ipsum dolor sit amet», *Qwert Poiuy*, 10-11, p. 135-136.
- (1978a): «Poe Pie», *4 taxis*, 1, p. 26.
- (1978b): *Uf, va dir ell*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1981-1982): «Carrer d'Aribau», *4 taxis*, 8, p. 19.
- (1987): *Zzzzzzz*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1994): *No plantaré cap arbre*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1998): *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1999): *Vuitanta-sis contes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2001): *El millor dels mons*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2003): *El tema del tema*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MORA, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.
- OLEZA, Joan (1993): «La disyuntiva estètica de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras*, 3, p. 113-126.
- ONG, Walter J. (1996): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica.
- PÀMIES, Sergi (1986): *T'hauria de caure la cara de vergonya*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1987): *Infecció*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1993): *L'instint*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2000): *L'últim llibre de Sergi Pàmies*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2006): *Si menges una llimona sense fer ganyotes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2010): *La bicicleta estàtica*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PIÑOL, Rosa M. (1992): «Me gusta observar a los personajes por el microscopio», *La Vanguardia*, 5-9-1992, p. 37-39.

- (2006): «Mis relatos están marcados por la fatalidad», *La Vanguardia*, 5-9-2006, p. 31.
- PONS, Margalida (2011): «El primer Monzó i l'altre. Lectures lineals i lectures tabulars», *Els Marges*, 95, p. 50-69.
- ROIG, Sebastià (2003): «Quan el còmic es converteix en literatura», *Item*, 34, p. 55-64.
- RUSSELL, Charles (1985): *Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avante-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, Nova York, Oxford UP.
- SALVADOR, Vicent (1988): *La frontera literària*, Barcelona, PPU.
- WALTZ, Robin (2000): *Pulp surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley, University of California Press.