Memòria, oralitat i ironia a la narrativa de Jesús Moncada

Garcia Fuster, Artur

Doctoral thesis / Disertacija

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:186932

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

Image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Artur Garcia Fuster

MEMÒRIA, ORALITAT I IRONIA A LA NARRATIVA DE JESÚS MONCADA

Doktorski rad

Zadar, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Artur Garcia Fuster

MEMÒRIA, ORALITAT I IRONIA A LA NARRATIVA DE JESÚS MONCADA

Doktorski rad

Mentor

Prof. dr. sc. Josep Murgades Barceló

Komentorica

Doc. dr. sc. Ivana Lončar

Zadar, 2018.

UNIVERSITAT DE ZADAR

FITXA DE DOCUMENTACIÓ BÀSICA

I. Autor i programa

Noms i cognoms: Artur Garcia Fuster

Programa doctoral: Humanističke znanosti

Tutor: Dr Josep Murgades Barceló, Catedràtic

Cotutora: Dra Ivana Lončar, Professora Titular

Data de la defensa: 23 de novembre de 2018

Àrea: Ciències humanes, Filologia

II. Tesi

Títol: Memòria, oralitat i ironia a la narrativa de Jesús Moncada

Codi UDC: 821.134.1.09(043.3) Moncada, J.

Nombre de pàgines: 292

Nombre d'imatges/gràfics/taules: 4

Nombre de notes: 165

Nombre d'entrades bibliogràfiques: 113

Nombre d'apèndixs: 4

Llengua de la tesi: Català

III. Tribunal

Tribunal d'avaluació de la tesi:

1. Dr Nikola Vuletić, Professor Titular, president
2. Dr Josep Murgades Barceló, Catedràtic, membre
3. Dr Víctor Martínez-Gil, Professor Titular, membre

Tribunal de defensa de la tesi:

1. Dr Nikola Vuletić, Professor Titular, president
2. Dr Josep Murgades Barceló, Catedràtic, membre
3. Dr Víctor Martínez-Gil, Professor Titular, membre

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Artur Garcia Fuster

Naziv studijskog programa: Humanističke znanosti

Mentor: Prof. dr. sc. Josep Murgades Barceló

Komentorica: Doc. dr. sc. Ivana Lončar

Datum obrane: 23. studenog 2018.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, filologija

II. Doktorski rad

Naslov: Memorija, usmenost i ironija u pripovjednoj prozi Jesúsa Moncade

UDK oznaka: 821.134.1.09(043.3) Moncada, J.

Broj stranica: 292

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 4

Broj bilježaka: 165

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 113

Broj priloga: 4

Jezik rada: katalonski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. Izv. prof. dr. sc. Nikola Vuletić, predsjednik
2. Prof. dr. sc. Josep Murgades Barceló, član
3. Izv. prof. dr. sc. Víctor Martínez-Gil, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. Izv. prof. dr. sc. Nikola Vuletić, predsjednik
2. Prof. dr. sc. Josep Murgades Barceló, član
3. Izv. prof. dr. sc. Víctor Martínez-Gil, član

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Artur Garcia Fuster

Name of the study programme: PhD Degree in Humanities Studies

Mentor: Professor Josep Murgades Barceló, PhD

Co-mentor: Assistant Professor Ivana Lončar, PhD

Date of the defence: 23/11/2018

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanic Sciences, Philology

II. Doctoral dissertation

Title: Memory, orality and irony in the narrative of Jesús Moncada

UDC mark: 821.134.1.09(043.3) Moncada, J.

Number of pages: 292

Number of pictures/graphical representations/tables: 4

Number of notes: 165

Number of used bibliographic units and sources: 113

Number of appendices: 4

Language of the doctoral dissertation: Catalan

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Nikola Vuletić, PhD, chair
2. Professor Josep Murgades Barceló, PhD, member
3. Associate Professor Víctor Martínez-Gil, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Nikola Vuletić, PhD, chair
2. Professor Josep Murgades Barceló, PhD, member
3. Associate Professor Víctor Martínez-Gil, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Artur Garcia Fuster,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Memòria, oralitat i ironia a la narrativa de Jesús Moncada** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 21. prosinca 2018.

ÍNDEX

Introducció 1
Estat de la qüestió i hipòtesi de treball 13
Memòria 20
Oralitat 41
Ironia 60
Les novel·les 92
Composició i forma 92
El punt de vista narratiu 107
Espais 120
Espais exteriors 121
Espais interiors 128
Temps 144
Estímuls visuals 147
Estímuls sonors 153
Estímuls olfactius i tàctils 158
El no estímul 159
Concepció del temps i dels records 161
Estremida memòria i el temps de l'escriptura 164
Personatges 168
Personatges principals 172
Personatges secundaris 202
La narrativa breu 215
Temàtica dels contes 215
Situacions inversemblants 216
Trames quotidianes o costumistes 221
Estructura dels contes 226
Relats corals 227
Contes en forma de crònica 237
Contes en forma de monòleg 243
Narradors Innocents i/o poc intel·ligents (antiherois) 244
Narradors irònics i/o sarcàstics 248
Digressió humorística 256
Contes no mequinensans 262
Conclusions 274
Bibliografia 282
Resum tesi 290

Abstract 292
Sažetak 294
Annex 297
Nota biogràfica de Jesús Moncada 297
Quadres estímuls-temps 300
Llista d'unitats fraseològiques 303
Currículum vitae 307
ŽIVOTOPIS 308

Introducció

Si acceptava a ulls clucs que l'antiga Mequinensa era pel cap baix el rovell de l'ou de la galàxia, el foraster intel·ligent s'hi trobava de seguida com a casa.[1]

És cert i absolutament innegable, si volem entrar al món Jesús Moncada hem de tenir clara aquesta premissa: Mequinensa i la seva gent són el centre de la galàxia i qui encara no els conegui (als mequinensans de Mequinensa) a dia de d'avui, hauria de córrer a fer-ho immediatament perquè, tristament, viu en la més absoluta i lamentable inòpia lectora. Evidentment, això és una exageració. I és que l'hiperbolisme i el tremendisme dels personatges de Moncada és una de les claus del volta de la seva personalitat, que combina a parts iguals hilaritat i tendresa.

Dins del corpus de la literatura catalana la vena mequinensana n'és una de les mostres més singulars i destacables. El poble de la franja de ponent, aquell puntet als mapes arraulit a la confluència de l'Ebre amb el Segre ja fa temps que es va convertir en un dels cims literaris més memorables, tant per al públic com per a la crítica. Una illa narrativa que emergeix, irònicament, de la recreació d'un poble enfonsat sota les aigües d'un pantà

Era Benedict Anderson, en el seu famós assaig *Comunitats imaginades* (2005), qui proposava d'entendre el concepte de nació com una «comunitat política imaginada, inherentment limitada i sobirana» (2005: 24). Segurament això, d'alguna manera, es pot aplicar a la comunitat de personatges que apareixen a les novel·les i relats de Jesús Moncada. Si és cert que les nacions són fruit d'una creació de l'imaginari col·lectiu, la Mequinensa moncadiana no deixa de ser una aplicació literaturitzada d'aquest concepte. Com intentarem explicar, al cap i a la fi, el gran mèrit de l'escriptor ebrenc fou el de convertir en mites inesborrables la quotidianitat d'un poble.

El que resulta més paradoxal de tot plegat és que, si ens hi fixem bé, tothom relaciona els noms de Moncada i de Mequinensa com a dues realitats absolutament inseparables, com un tòpic penjoll de cireres. Però, en realitat, les coses no van rutllar amb aquesta claredat meridiana des d'un bon inici. La citació que obre aquesta introducció és de l'últim llibre publicat en vida per Moncada, *Calaveres atònites*, del 1999, aquí sí que hi ha una exposició i fins i tot reivindicació clara i sense reserves del nom del poble on

[1] *Calaveres atònites*, p. 9.

Moncada va néixer. Tanmateix, abans d'arribar a aquest punt i decidir-se a dir les "coses pel seu nom", Moncada va jugar durant molt de temps al gat i a la rata, combinant diversos noms facticis i referències vagues. Per què ho va fer? Inseguretat? Excés de pudor? Ara és impossible de saber-ho, però sí que podem observar aquesta evolució.

Cal recordar, d'entrada, que el seu primer llibre, *Històries de la mà esquerra* (1981), és l'únic en el qual hi podem trobar contes d'ambientació clarament urbana[2]. No tornarem a trobar referències d'aquest tipus a l'obra de Moncada (i seran pràcticament les últimes) fins a la novel·la *La galeria de les estàtues* —i per situar-nos, a més, en una ciutat imaginària com Torrelloba, que els crítics més eminents ja es van encarregar de catalogar com a fantònim de Saragossa (Sasot, 2006). Parlant, precisament, de fantònims, és amb aquest concepte que podem batejar el nom del poble de Cantalaigua que apareix en alguns dels contes d'HME[3] com al còmic monòleg «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» que comença amb un: «Veïns de Cantalaigua: diuen els homes aciençats [...]» (HME: 153). O la sorprenent epístola que suposa el relat «La Sirena del Baix Cinca» que s'inicia així:«Senyor President de la Generalitat: sóc el Gregori, el forner de Cantalaigua del qual tantes vegades li ha parlat l'Heracli Planes [...]» (HME: 97).

Que *Cantalaigua* és una transposició literària de Mequinensa només ho podem deduir si tenim en compte, com a lectors, quina va ser la fi del poble real de Mequinensa, engolit definitivament per un pantà l'any 1971 (després d'una llarg agonia des del 1957 que se'n féu oficial la construcció). Tanmateix, en aquest recull només es fa referència a aquest fet, la desaparició del poble a causa de la construcció d'un embassament, en el conte «Nit d'amor del coix Silveri» on es parla en tot moment del "poble" sense més concreció. Per altra banda, en el llibre apareixen altres noms inventats com *Llosa* i *Vallperdiu*, verbigràcia, a «La lluna, la pruna»: «Una nit de juliol, a mig camí de Vallperdiu a Llosa, l'esmolet Aristides va decidir cantar per veure si s'espolsava la melancolia» (HME: 85).

Aquest mateix nom, el de Vallperdiu, el retrobarem al conte «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» com a, se suposa, poble veí de Cantalaigua: «En canvi, ara, llençar una carta i començar a patir és la mateixa cosa. "¿Què passarà? —et preguntes amb el cor

[2] «Conte del vell tramviaire», «Història de dies senars», ambientats explícitament a Barcelona, a més de «L'estremidora confessió de Joe Galàxia (Història de fulletó)» que té com a referència espacial Berga. Els analitzarem al darrer apartat del treball, Contes no mequinensans, p. 237.

[3] Per tal d'economitzar espai, a partir d'ara, HME, ECG i CA, seran les abreviatures dels reculls de contes *d'Històries de la mà esquerra*, *El Cafè de la Granota* i *Calaveres atònites*, respectivament. I, CdS, GdE i EM les abreviatures de les novel·les *Camí de sirga*, *La galeria de les estàtues* i *Estremida memòria*, respectivament.

angoixat—. ¿Eixirà mai del poble? I si surt, ¿on farà cap: a Vallperdiu, a Barcelona, al Japó, a les Amèriques?» (HME: 154).

Aquests falsos topònims (Moret, H: 1994), tanmateix, es combinen amb noms reals com el del riu Ebre (referència ineludible), Riba-Roja o Tortosa com podem trobar, per exemple, al relat «Aniversari». Aquest mateix conte introdueix, a més, un dels noms que esdevindran referència obligada de tota la bibliografia moncadiana, perquè és el primer relat on apareix el nom del «Cafè de la Granota» (HME: 147).

El Cafè de la Granota va ser, efectivament, el nom del segon recull de contes, publicat el 1985. Un espai, el del Cafè, que apareix amb major o menor protagonisme en un moment o altre de la gran majoria de les històries i que, per sinècdoque o metonímia, acaba simbolitzant tot el "poble" o "vila" on ocorren les històries. Ara bé, com passava a HME, el nom concret i específic de Mequinensa no apareix absolutament enlloc. Sempre es parla directament del "poble" o de la "vila" sense especificar res més. Això sí, desapareixen els fantònims que havíem vist a HME (només n'apareix un de nou, Masos del Cinca, a «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana») i augmenten el nombre de referències toponímiques autèntiques (Lleida, Móra d'Ebre, Miravet, Tortosa), que van conformant, en l'imaginari del lector, el mapa mental de ciutats i pobles a la riba del Segre i de l'Ebre; ruta en la qual, Mequinensa, era un enclavament destacat.

Alhora, la descripció dels espais d'aquesta "vila" serveix per anar introduint noms de carrers i de places que anirem retrobant en llibres posteriors (n'hi ha exemples en els minuciosos «Informe provisional sobre la correguda d'Elies» o «Amarga reflexió sobre un manat de cebes»): Costera del Forn, Baixada de la Ferradura, Carreró de Sant Francesc, Moll de les Vídues, Plaça d'armes, etc., que també van conformant aquesta imatge de lloc comú, d'identificació constant d'un mateix espai que anem veient al llarg dels llibres, on aquests noms aniran apareixent de forma reiterada.

Arribem a *Camí de sirga* (1988). La famosa gran novel·la a bastament celebrada i traduïda. «*Camí de sirga* evoca la desaparició de Mequinensa, antiga vila de la vora de l'Ebre» etc., etc., etc., diuen els mots de solapa. I, el nom concret del poble, torna a aparèixer a la nota preliminar de la novel·la per especificar, precisament, que es tracta d'una obra de ficció. Bé, és un pas, podem tenir clar que aquesta obra literària en si parteix d'un referent *real*. Tanmateix, no sembla sobrer remarcar que, sobrepassat l'escull (a vegades tan trampós) de la coberta i d'aquesta nota preliminar, el nom de *Mequinensa* tampoc apareix com a tal en cap lloc de la novel·la.

On (per fi!) apareix és a *La galeria de les estàtues* (1992). No és, per tant, fins al quart llibre de Moncada que el nom de *Mequinensa* s'esmenta dins del relat amb tots els ets i uts (p. 44, 52, 87 et al.). En aquest cas, però, és per compartir protagonisme, com ja comentàvem, amb el fantònim de Torrelloba i amb un altre poble factici veí de Mequinensa anomenat Vilacorba (a més d'un espai importantíssim per al desenllaç de la història com el Pla de la Dama). Hem fet un altre pas, la combinació de topònims reals amb imaginaris inclou, finalment i concretament, el de Mequinensa. Tot i que en alguna ocasió s'ha considerat que *La galeria de les estàtues* s'allunyava del mite de Mequinensa (Moret, X.: 1992), una lectura atenta de la novel·la ens demostra que no és tant així, i que sí bé el paisatge de postguerra torrellobí, gris i feixuc, impregna de manera essencial el desenvolupament de la novel·la, la presència de Mequinensa és també fonamental, per a la concepció simbòlica que representa en alguns dels protagonistes. A més, com veurem més endavant, el temps històric concret en el qual avança la novel·la no és gens casual.

El pas definitiu el trobem, ja, a la següent novel·la, *Estremida memòria* (1997). En aquesta ocasió, ens remuntem fins al segle XIX, en plena Restauració borbònica (s'amplia l'arc temporal mequinensà més enllà del que ho feia a *Camí de sirga*). I, en aquest cas, tots els referents espacials de la zona són autèntics: Mequinensa, Casp o la Vallcomuna (lloc on es produeix l'esgarrifós crim, pedra de toc de la trama). L'evolució pel que fa a la nomenclatura dels paisatge de la vora de l'Ebre, doncs, és claríssima, essent cada cop més explícita. La confirmació la trobem al darrer llibre que publicà Moncada, *Calaveres atònites* (1999), que com vèiem a l'inici, ja parteix d'entrada amb la còmica definició que esmentàvem. Reconeixem al llarg dels llibres uns mateixos espais i ambients, que ens porten a considerar, vulgues no vulgues, que des de sempre ens hem mogut en un mateix paisatge, però només als dos últims s'anomenen i es reivindiquen com a tals sense cap tipus de discussió. Jesús Moncada es va alliberant de prevencions amb el pas del temps fins a l'explosió definitiva que suposa el *Calaveres atònites*, que resulta un magnífic compendi de tota la Mequinensa literària que havia anat dibuixant en tots els llibres anteriors.

Ara bé, què és el que fa especial aquesta Mequinensa? Podríem comentar, d'entrada, un fet enormement curiós: la quantitat de personatges històrics que, sempre segons els seus habitants, hi han arribat a posar els peus. I és que, com qui no vol la cosa, són diverses les personalitats que han deixat petja en aquesta vila. Agafant els sis llibres i reordenant els personatges cronològicament, ens podem remuntar fins al temps de la II Guerra

Púnica i Anníbal Barca, com explica apassionadament Caietana Móra, la vella narradora de «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra» (CA: 46-47).

I no només militars cartaginesos, de fet, segons se'ns explica a *Estremida memòria*, Juli Cèsar uns anys més tard, esmentaria al seu *Comentarii de Bello Civili* l'antiquíssima fortalesa Octogessae de la vella Mequinensa (EM: 85) fruit de les seves campanyes militars a Hispania. A la mateixa novel·la, uns dels personatges cabdals es diu Genís Borbó, que té, es diu, una semblança física esborronadora amb Ferran VII. La relació amb aquest il·lustríssim i monàrquic llinatge no és gens casual:

> *«la brama n'atribueix l'origen a l'estada al castell d'un parent de la família reial, que hauria reconegut els bastards nascuts de les seves relacions amb una mequinensana [...]. Encara avui, hi ha vilatans que podrien substituir personatges de la família de Carles IV, de Goya, sense que ningú no ho notés. [...]*(EM. 118)

Parlant de Francisco de Goya, aquest és un altre personatge famós que treu el cap en el món mequinensà, en aquest cas, a *Camí de sirga*. Només, però, el sagaç apotecari de la vila, l'Honorat del Rom, serà capaç de distingir, durant el període de destrucció definitiva del poble vell, que les «paperines fetes amb unes làmines velles i groguisses plenes de mamarratxades» que «Havien aparegut en un bagul del Casal [Campells] i el comerciant les feia servir de paper d'estrassa» eren, en realitat, obres de l'artista de Fuendetodos. «Quin disbarat! [apunta indignat l'Honorat del Rom] Aiguaforts del Goya per embolicar mongetes!» (CdS: 108).

Personatges il·lustres a banda, l'obra completa de Moncada ens dona una visió panoràmica de la història d'Espanya i d'Europa —vista des del singular punt de vista mequinensà, amb tot el que això comporta. Un primer exemple a tall anecdòtic en relació amb aquest tema, és el de la mateixa narradora de «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra» (CA) que tot just comentàvem fa un moment, que recorda amb orgull com l'acabament de les obres del nou (aleshores) cementiri de Mequinensa va coincidir amb la inauguració de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888.

Tanmateix, aquesta tècnica, la de relacionar esdeveniments històrics amb fets de la ficció mequinensana, on té realment preponderància és a *Camí de sirga*. El carismàtic patró de llaüt Arquimedes Quintana va perdre una orella a la Batalla de Tetuan el 1860 —la recreació d'aquest episodi bèl·lic és un dels moments més brillants de la novel·la. (CdS: 39-40). El fallit (per ful) atemptat contra el senyor Jaume de Torres coincideix amb l'assassinat a Sarajevo del príncep hereu dels Habsburg, Francesc Ferran d'Àustria,

casus belli de la primera guerra mundial (CdS: 45). La fallida última ofensiva alemanya del març del 1918 coincideix amb l'estrepitosa inauguració del vaixell Polifem (CdS: 76) que, com l'atac alemany, també acabarà de manera lamentable. El pistolerisme i la lluita obrera dels inicis dels anys 20 tindran la seva rèplica mequinensana en l'assassinat del líder sindical Arnau Terrer, símbol de la lluita contra el caciquisme local que dominava la conca minera i fluvial. Més endavant, el naixement de la II República, el 14 d'abril de 1931, coincideix amb la mort del vell llop de riu Arquimedes Quintana. Un fet que, com molt bé explicà Simona Škrabec, no és gens casual: «sinó que expressa d'una manera molt clara el missatge que la nova organització estatal d'Espanya va néixer, una altra vegada, amb el senyal de la mort imprès al front.» (Škrabec, 2005). La guerra civil porta a la fugida i posterior exili de molts mequinensans, com Atanasi Resurecció, que morirà a Tolosa sense poder tornar mai més a casa (CdS: 228). I, a d'altres, com Salvador Riells, a continuar l'estèril lluita amb els maquis (CdS: 254). L'artista Aleix de Segarra trobarà la mort a Mathausen, juntament amb una, aleshores anònima, *Madamfransuà*, la mort de la qual passa desapercebuda pels habitants del poble (CdS: 256). Una mort que enterrarà per sempre els temps feliços de creixement econòmic de la zona (l'auge de l'explotació minera durant la I Guerra Mundial) i inaugurarà (d'alguna manera) el període de la dictadura franquista, en el qual els habitants d'aquesta Mequinensa literària estaran condemnats a viure per sempre més, perquè l'ensorrament definitiu del poble es produí el 1971 abans, doncs, de la mort del dictador feixista.

Amb totes aquestes referències històriques, Moncada aconsegueix, amb una encomiable naturalitat, inserir la vida mequinensana en un marc molt més ampli; dotar-la, com qui no vol la cosa, d'un protagonisme notable. I, més important encara, també li serveixen per anar teixint de forma subtil, aquest arc temporal tan ampli en el qual es desenvolupa, en aquest cas, la novel·la *Camí de sirga*. No li cal especificar dates; sovint només noms, fets concrets, són suficients per, amb la complicitat cultural del lector, saber en quin moment històric estem ubicats a cada moment del relat.

Contràriament a l'ampli eix espai-temps en el qual es mouen les novel·les *Camí de sirga* i *Estremida memòria* (entre els segles XIX i XX), *La galeria de les estàtues* es desenrotlla en uns dies molt concrets de l'any 1957 (entre el 27 de novembre i el 12 de desembre; amb algunes analepsis a l'estiu del mateix any, a finals dels anys 20 i també al període de la guerra civil). Aquests dies de 1957 coincideixen amb el reconeixement públic per part de la dictadura de la insurrecció militar al nord d'Àfrica que donà peu a

l'anomenada guerra d'Ifni. El fet històric és rellevant per al desenvolupament de la trama de la novel·la, evidentment, però no ens hauria de passar per alt que, precisament el 1957, va ser l'any en què es va fer oficial la construcció de l'embassament que havia de negar Mequinensa. Tot i la preponderància de la ciutat de Torrelloba en la trama, no podem oblidar que la major part dels protagonistes són mequinensans i que, de fet, tot i no ser-ne ara un tema destacat, també es fa referència a la construcció del pantà. Ho podem comprovar amb la preocupació del jove Dalmau Campells mentre navega amb piragua pel riu Ebre l'estiu de 1957:

> *Es sentia espoliat, profundament trist davant la invasió que esclafava també la vila, convertida en un formiguer de gent forastera per a la qual aquell paisatge no significava res. ¿Què seria del seu món, de tots plegats?* (GdE: 216-217)

És a dir, fins i tot en la novel·la que no sembla tenir, d'entrada, una relació tan estreta amb el món mequinensà, també acabem trobant referències a la seva futura desaparició, ni que sigui d'esquitllèbit.

Aquesta Mequinensa literària es desenvolupa en un marc paisatgístic descrit amb un estil gairebé pictòric (no tan estrany si tenim en compte que, durant molt de temps, Moncada va combinar l'escriptura amb els pinzells). Les obres de l'escriptor de la franja, contes o novel·les, estan plenes de petites descripcions de la vila i n'acaben sent un dels seus trets distintius. Són com petites natures, quadres de petit format que donen un to i un ambient especial a les històries. Vegem-ne un exemple. Fixem-nos en com de bé descriu el narrador a l'obertura del conte «Un barril de sabó moll» (ECG) el paisatge ebrenc:

> *Uns núvols d'estalzí baixaven per l'Ebre i s'ataconaven damunt la vila, gairebé a frec dels fumerals; dic d'estalzí i no dic mentida perquè pareixia que ens volien ruixar amb tintures de dols. Fins i tot l'aire de tronada que esventava la polseguera per les cantonades tenia el color negrós. Un dia lleig, xiquet, d'aquells que t'esmolen els nervis.* (p. 7)

Moncada domina perfectament aquest art de la descripció (que denota, també, una gran estima per aquest paisatge en concret). Aquests fragments, però, no són purament decoratius, sinó que, sovint, aporten condicions especials per al desenvolupament de la trama en qüestió. En aquest cas, el mal temps que s'anuncia serà clau per al desenllaç del relat.

Un altre dels aspectes, finalment, que els uneix i del qual es mostren més orgullosos, ja que és el símbol de la seva terra, com acabem de veure, és el riu. El fet de viure a la confluència de l'Ebre i el Segre, dota als mequinensans d'un caràcter especial. Com apuntava Andreu Carranza en un dels textos del monogràfic d'homenatge que la revista *Urc* dedicà a Jesús Moncada: «De fet, l'Ebre canvia l'estructura interna de la societat i es transforma en l'eix vital, el pilar fonamental a l'entorn del qual girava gairebé tota la vida del poble riberenc» (Carranza, 2006: 51) Coneixen com ningú la natura fluvial i la saviesa que se'n desprèn. Un exemple paradigmàtic d'això seria el final de «Futbol de ribera», quan el riu, inundant el camp, ajuda a guanyar el partit als locals.

> *L'Ebre, [...], començà a inundar plàcidament el camp de futbol amb un batec seguidet i calmós fins que cobrí amb mig pam d'aigua la major part del terreny de joc.[...]*
> *Els forasters, gent de secà, eixuta i corretjosa, [...], es van esfereir: ja es veien riu avall, arrossegats fins a mar per aquella riadeta esquifida. La major part d'ells,[...], es van amuntegar amb l'àrbitre en la zona del camp on l'aigua, per causa d'un desnivell del terreny, no arribava. I aquella va ser la nostra. [...] Els nostres lliscaven igual que carpes, fins i tot el botiguer. Ens vam parar al sisè, noi; no es tractava d'escarnir-los sinó de guanyar-los. Prou desgràcia tenien, els pobrets, de no saber què era un riu.* (ECG: 45-46)

Però per mostrar amb senzillesa l'amor que sentien els mequinensans per l'Ebre, només cal llegir quina descripció en fa el protagonista de «Senyora Mort, Carta de Miquel Garrigues»:

> *Com m'hi xalava, senyora* [Mort]*, fent de barquer! ¿Vostè sap què era passar la primera barcada, encara fosca nit, amb l'embarcació plena de minaires que duien els carburs encesos? ¿No ha estat mai al mig de l'Ebre a punteta de dia, quan el sol comença a llepar-lo? ¿Va travessar alguna vegada el riu, a l'hivern, entre la boira esgaiada per les ales de les gavines, mentre jo feia sonar el cargol de mar, per avisar els patrons dels llaüts de carbó que paressin compte amb el pas de la barca? Valdrà més que ho deixi córrer...*(ECG 49-50)

Veiem, doncs, com el riu forma part de manera totalment indestriable del caràcter dels mequinensans, forma part de la seva identitat. Sense ell, no es pot entendre el poble i tota la seva singularitat.

Ara bé, l'autor domina tant aquesta tècnica de la descripció que, fins i tot, en algun moment, es permet el luxe d'autoparodiar-la, demostrant, en conseqüència, una notable autoconsciència sobre el procés d'escriptura.

Els exemples més paradigmàtics d'aquest fet els podem trobar a *Estremida memòria*. Aquesta novel·la, que com ja va explicar molt bé Carme Gregori Soldevila (2006), presenta un component metaficcional irònic important, té un personatge, Arnau de

Roda, que, a través d'unes suposades cartes *reals*, va comentant al mateix Moncada (autor) el desenvolupament de la novel·la. Al final de cadascun dels capítols del llibre, hi ha una carta seva que els repassa i els analitza. El joc de nivells narratius, que analitzarem més endavant, fa que aquest personatge, en aparença *real*, es pugui permetre el luxe de donar consells d'escriptura a l'autor de la novel·la per tal d'intentar millorar-ne el contingut. Consells o advertències, afegitons o detalls que puguin ser-li útils. Com ara sobre les descripcions de paisatges com les següents:

> *M'agradaria poder afegir alguna pinzellada sobre els colors de l'Ebre en aquell moment, però els comptables no acostumen a fixar-se en aquetes bagatel·les; i, si ho fan, no les apunten als llibres. (EM: 34)*

Sembla que, si no pot fer una de les descripcions de les seves sobre el riu Ebre, Moncada no acabi de ser Moncada. En una carta posterior, l'exemple encara és més còmicament clar:

> *Des del punt de vista meteorològic, la nit, com ja hem pogut ataüllar a través dels records dels personatges, és d'una normalitat exasperant, no et dona facilitats per lluir-te amb una d'aquelles descripcions que sempre queden bé. Potser podries matisar les pinzellades de fosca —blau d'ultramar als carrerons, maragda als molls de l'Ebre, sangonosa al voltant de les taques verd pàl·lid de les balconades del casino—, [...] i arrodonir el quadre penjant una lluna en quart creixent, com un tall de meló sobre les teulades.* (p. 182)

Amb els apunts cromàtics de la segona part d'aquest fragment, ningú diria que la nit no dona per a gaire! Evidentment, només algú molt innocent podria creure en l'existència autèntica d'aquest personatge que, en realitat, funciona com jutge perfecte de l'obra (perquè és l'únic que coneix completament la història que s'hi narra d'antuvi) i que, a l'hora de la veritat, serveix de crossa narrativa perfecte per al lector, perquè completa, repassa i posa, en definitiva, ordre i pausa a la tracalada de personatges i punts de vista que poblen aquesta novel·la tant coral. Un text que, òbviament, va escriure el mateix Moncada capaç, com hem vist d'autoparodiar el seu propi estil a l'hora de descriure Mequinensa.

Aquest domini del pols narratiu és el que li permet, també, anar elaborant una nòmina de noms i personatges fixos, amb els quals juga, i que ajuden a reforçar aquest sentiment de permanència i de continuïtat en l'espai i el temps al llarg de les pàgines de tota la seva obra.

Com el barquer Miquel Garrigues que acabem de llegir, que escriu una carta a la Mort demanant-li de substituir al barquer Caront (ni que sigui en dies festius). I una mica més endavant, es justifica basant-se en l'antiguitat familiar dedicada a l'ofici de barquer (ECG: 49). I, efectivament, a la novel·la que escriuria uns anys més tard, *Estremida memòria*, hi trobem Baltasar Garrigues, un personatge amb la mateixa loquacitat que Miquel Garrigues i que protagonitza, ell tot sol, un dels capítols d'aquest llibre. En una simpàtica picada d'ullet, farà servir algunes expressions calcades a les del seu descendent Miquel (EM: 63)[4].

Un altre personatge que apareix al llarg de diverses obres (ECG, CdS, EM, CA) és l'Honorat del Rom, l'apotecari del poble. A *Camí de sirga* fins i tot en coneixem el seu pare, l'Honorat del Cafè. De totes aquestes aparicions en podem arribar a deduir una personalitat ─sempre la mateixa─ ben definida: l'apotecari és un home tranquil, intel·ligent, irònic i divertit. La seva relació amb la resta de vilatans, però, és el seu tret més característic: és la veu erudita del poble. En un indret i en una època en la qual l'accés al saber era complicat el farmacèutic és aquell capaç de donar el punt de vista més culte en cada situació. Els seus comentaris savis i alhora irònics, resulten picades d'ull als lectors actuals que són capaços d'entendre (la majoria, esperem) paraules i conceptes que per a la resta de la població mequinensana potser resulten més obscurs.

Altres noms que conformen aquest imaginari mequinensà són els dels llaüters: Arquimedes Quintana, Robert Ibars (conegut com a Nelson), Sebastià Peris, Manel de Roca... Alguns d'aquests personatges tenen un protagonisme destacat (com Arquimedes Quintana o Nelson a *Camí de sirga*) en certes novel·les i són anomenats, després, com a models de gran patrons en altres contes («La metafísica sota les acàcies», CA). Per altra banda, llinatges com Ibars, Peris, Roca o Monegre surten de manera repetida en diversos contes, essent evident, en alguns casos, que no es tracta dels mateixos personatges. El que fa Moncada en aquestes ocasions, doncs, és repetir uns cognoms que, a còpia d'anar apareixent en diferents contes, van calant a poc a poc en la memòria del lector i ajuden a conformar aquesta idea de món tancat i comú que és aquesta Mequinensa literària. Com a mostra el cognom Peris, que s'associa a llaüters («Revenja per a un difunt», HME), però també a Marieta de Peris, un personatge d'ECG («Un barril de sabó moll») associat a la xafarderia vilatana, un dels temes principals, al cap i a

[4] En veurem l'exemple exacte al capítol dedicat a Personatges secundaris, p. 183.

la fi, de la narrativa moncadiana que, com veurem, beu sovint de les petites anècdotes i escenes quotidianes a l'hora de crear les seves històries.

Perquè, al cap i a la fi, si hi parem atenció, Moncada explota en moltes ocasions els conflictes veïnals o familiars típics de qualsevol col·lectivitat per a les seves històries. Si ens hi fixem, la majoria dels contes parteixen de petits problemes i malentesos, molts dels quals voregen els tòpics comuns. D'això ja en trobem exemples a «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» (HME), on l'alcalde defensa la seva gestió municipal i acusa els convilatans crítics de no treballar. I també a «L'assassinat del Roger Ackroyd» (ECG), en el qual es desencadena una disputa perquè un veí li ha rebentat a un altre el final de la novel·la negra que estava llegint. Una discussió pueril, amplificada per l'actitud nerviosa del narrador. En aquest últim conte hi entra en joc la figura del jutge de pau del poble, que és, segurament, un dels grans encerts de Jesús Moncada. Aquest personatge és el que facilita poder explicar de manera monologada molts dels problemes que tenen els habitants de la vila. És l'excusa perfecta per poder buidar el pap davant de la persona que ha de solucionar els conflictes veïnals i que alhora coneix, perfectament, com a habitant de l'indret, quines són les virtuts i les flaques de cadascú.

En una altra vessant d'aquests personatges és realment destacable, en la majoria dels casos, l'actitud amb la qual encaren els problemes. Aquest caràcter personalíssim és el que crea, en moltes ocasions, la situació humorística. Sembla ser que el fet d'haver nascut a Mequinensa dota d'un caràcter especial els seus habitants. Moncada utilitza en gran mesura personatges no gaire intel·ligents o amb poca cultura per crear les situacions humorístiques que tenyeixen els seus contes. La innocència que hi ha a «La Plaga de la Ribera» o a «Senyora Mort, Carta de Miquel Garrigues»; els antiherois protagonistes d'«Amarga reflexió sobre un manat de cebes» o «L'assassinat de Roger Ackroyd»; la sorneguera fatxenderia de «Futbol de ribera», «Un enigma i set tricornis» o «Els delfins» i el caràcter aprofitat i garrepa de «Paraules des d'un oliver» o «Informe provisional sobre la correguda d'Elies»; són graciosos per l'estil entre vehement i didàctic en què estan explicats, però també per l'excés de tremendisme que mostren sovint. Es podria dir que els personatges de la vila de Mequinensa tendeixen, en gran part, a l'exageració.

El sentit de l'humor, doncs, amb el qual Moncada encara la descripció dels personatges del seu poble és fonamental. En general, l'escriptor vol deixar una bona imatge dels seus convilatans i només trenca aquest esquema quan parla de personatges amb posició de poder. Els exemples més paradigmàtics els trobaríem en els personatges de Jaume de

Torres i de la seva filla Carlota de Torres i Camps de *Camí de sirga*; o en el sarcasme amb el qual descriu els estaments militar i religiós a *La galeria de les estàtues*. Un fet totalment coherent si tenim en compte que sempre es vol lligar els habitants del poble de Mequinensa a una mentalitat d'esquerres i progressista; creant, per tant, aquesta contraposició entre la gent del poble treballadora i la gent rica (amb el suport de l'església i les forces de l'ordre) en la qual uns serien els *bons* i els altres els *dolents*. No obstant això, és interessant remarcar que Moncada també és capaç de trencar aquesta simple dicotomia en un conte com «Amarga reflexió sobre un manat de cebes» (ECG), en el qual el protagonista és una víctima de la confrontació civil que viu entre els dos bàndols. En conseqüència, aquest conte pren una singularitat rellevant molt valuosa i dins del conjunt de la seva narrativa.

Així doncs, i en definitiva, la personalitat dels personatges de Mequinensa destaca per la singularitat del lloc on viuen i l'actitud amb la qual es prenen la vida (sense oblidar que, segurament, una porta a l'altra). L'excés d'innocència (que desperta la nostra tendresa), la fatxenderia o la mala sort són algunes de les constants d'aquestes històries. La gràcia, però, està en el fet que la volguda singularitat que demostren els habitants del poble no s'adequa, en molts casos, a l'originalitat dels temes que tracta. Són capaços, per exemple, de convertir un enterrament en un esdeveniment multitudinari amb la simple excusa de veure un partit de futbol («Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana», ECG); de transformar en una història misteriosa i transcendental la cursa per atrapar un autobús de línia («Informe provisional sobre la correguda d'Elies», ECG); o d'intentar millorar les habilitats d'un lladre perquè pugui robar millor («La Plaga de la Ribera»). El punt de vista, el to, la selecció de fets que narren (cercant, sempre, l'altra cara de la moneda), són fonamentals per entendre la lògica dels mequinensans.

Personatges extremadament singulars per a temes d'allò més banals, que converteixen un puntet esquifit, en un mapa, a la confluència de l'Ebre amb el Segre, en un indret de pas ineludible; que potser no és ben bé el rovell de l'ou de la galàxia, d'acord, però sí un planeta important de la literatura catalana del segle XX.

Estat de la qüestió i hipòtesi de treball

Les paraules que hem llegit a la Introducció, ens han servit per fer-nos una primera visió panoràmica de l'obra de Jesús Moncada, ressaltant-ne alguns dels seus aspectes essencials basats en la creació d'un món, un espai concret, habitat per uns personatges aparentment singulars. Encara que en el seu moment l'obra literària de Moncada fou aplaudida unànimement per públic i crítica[5], no és un autor que hagi gaudit (encara) d'un estudi profund des de l'àmbit acadèmic. Més de deu anys després de la seva mort, són relativament poques les anàlisis que s'han realitzat sobre els seus llibres. Es tracta, doncs, d'un escriptor del qual encara se'n poden investigar concepcions i matisos

A més a més, la recepció primerenca de l'obra de Moncada, als anys 80 del segle XX, es va veure condicionada per una de les polèmiques més absurdes del moment, el suposat enfrontament entre la "novel·la urbana" i la " novel·la rural". Posant-hi noms concrets, entre les obres de Quim Monzó o de Sergi Pàmies i les obres de Maria Barbal o de Jesús Moncada. Com s'ha pogut comprovar amb el temps, l'obra del mequinensà va molt més enllà d'aquesta falsa dicotomia. Per sort, Víctor Martínez-Gil (1991) ja va assenyalar la poca profunditat de basar l'anàlisi literària emparant-se, només, en l'aspecte ambiental de l'obra[6]; i els últims estudis de Carme Gregori Soldevila (2006, 2010, 2017) han aportat llum a l'òptica moncadiana, ressaltant-ne nous relleus i plecs que superen la concepció monolítica (mite, elegia, nostàlgia, ruralitat) en la qual es va etiquetar l'autor de bell antuvi[7]. A tot això, cal sumar-hi el fet que Moncada va haver de *patir* una constant comparació amb certs autors de l'anomenat realisme màgic, com ara Gabriel García Márquez. Extrem que l'escriptor sempre va negar (Moret, X. 2002; Muñoz, 2004), vinculant directament els (comptat i debatut, pocs) elements fantàstics de la seva primera obra, *Històries de la mà esquerra* (1981), al mestratge directe de Pere Calders. Tot i això, alguns crítics despistats encara li penjaven la llufa epistèmica d'autor adscrit al gènere fantàstic ja entrats en ple segle XXI[8].

Com a estudis pròpiament moncadians de certa extensió i calatge cal destacar, en primer lloc, la publicació de la *Guia de lectura de Jesús Moncada* (Bayo & Biosca, 1992) —

[5] Orja, Joan (1988); Marco, Joaquín (1989); Ollé, Manel (1992); Moret, Xavier (1992); Puigdevall, Ponç (2001).

[6] «Aquests nous catalogadors de gèneres no fan servir els termes *novel·la rural* i *novel·la urbana* per indicar uns continguts filosòfics i unes formes estètiques concretes més enllà de l'ambientació de les obres [...] ni tampoc classifiquen les novel·les en *ruralistes* i *ciutadanes* partint d'una visió estrictament realista de l'art de la ficció. El que fan és, simplement, creure que l'ambientació de les obres en predetermina el contingut i la forma» (Martínez-Gil, 1991: 64).

[7] Cònsul, Isidor (1990, 1997).

[8] Com, per exemple, Julià Guillamon (2001).

que, lògicament, per una simple qüestió cronològica, no abasta la totalitat de la seva obra. Es tracta d'un llibre molt senzill, de to didàctic, escolar, que posa tanmateix i de manera innegable, les primeres bases per a la investigació; alhora que assenta unes pautes primigènies sobre la caracterització dels llibres de Moncada publicats fins aleshores. En segon lloc, hi ha una sola tesi doctoral, *L'œuvre de Jesús Moncada: quand l'écriture devient mémoire*, de Sandrine Ribes (2006), que analitza la creació del mite literari de Mequinensa a través, en aquest cas sí, de l'obra completa de l'escriptor. Finalment, tenim el llibre intitulat *Where the rivers meet: Jesús Moncada* (2011), editat per Kathryn Crameri, que és, realment, un compendi de quatre articles escrits per Stewart King, Sandrine Ribes, Hèctor Moret i el mateix Crameri; que conté, a banda, els extractes d'alguns fragments traduïts a l'anglès de l'obra de Moncada. Com es pot comprovar, doncs, no hi ha cap estudi profund des d'un punt de vista acadèmic, escrit en català, de la narrativa de l'escriptor de Mequinensa.

I és que, en realitat, la majoria dels estudis que s'han fet de l'escriptura de Jesús Moncada s'han fixat més en qüestions lingüístiques que no pas hermenèutiques o d'anàlisi literària. Tant és així que, des de fa uns anys, Mercè Biosca i Károly Morvay estan treballant en la confecció d'un Diccionari fraseològic Jesús Moncada (DFJM); feina que ja han anat presentant, en forma d'articles, en diverses publicacions (Biosca & Morvay 2009, 2012, 2013) i que ha vist la llum en forma de llibre amb un primer volum d'*Aportacions de Jesús Moncada a la fraseologia catalana* (Biosca, Cornadó, & Morvay, 2016). També s'ha escrit, per exemple, sobre la toponímia rural, el lèxic fluvial o l'onomàstica mequinensana (Moret, H. 1994, 1996 i 1998, respectivament). L'interès dels filòlegs ha estat, en general, el d'acostar-se a les seves novel·les i relats a la recerca de les particularitats de la llengua catalana que poden trobar-s'hi. Moncada, originari, com ja sabem, de la franja d'Aragó, destaca certament per una prosa vigorosa i d'adjectivació precisa, que recupera, és cert, molts vocables i expressions que s'havien perdut en altres llocs del domini lingüístic. No obstant això, aquests no són els únics mèrits de Moncada, que utilitzava aquestes paraules o expressions de forma natural (perquè així és com es deien en el seu poble), sense cap voluntat antropològica ni de guardià de les essències lingüístiques, com va deixar dit en més d'una entrevista[9].

Pel que fa als articles d'interpretació literària, que sí que s'aproximarien més al tema d'aquesta tesi, són destacables: «Narrativització de formes simples: l'obra de Jesús

[9] Com a la divertida conversa amb Pau Vidal (2001).

Moncada» (Murgades, 2003); «Aproximació a la novel·lística de Jesús Moncada» (Dasca, 2004); i «*Camí de sirga* que no es pot recórrer a peu» (Škrabec, 2005), a banda dels articles de Carme Gregori Soldevila esmentats més amunt. Són articles, tots, interessants i instructius, però que donen, tanmateix, una visió molt panoràmica de la producció moncadiana. Apunten teories i idees (ja ho adverteixen d'entrada), però no aprofundeixen massa en la radiografia de cap dels seus llibres.

És en aquesta direcció que apunta la confecció d'aquesta tesi doctoral. Una interpretació global, però alhora detallada, de l'obra completa de Moncada, basada en tres conceptes fonamentals per tal d'entendre i explicar la seva narrativa: la memòria, l'oralitat i la ironia. La hipòtesi de treball d'aquest estudi es basa en la idea que, a partir d'aquestes tres nocions, es pot explicar el perquè del feliç èxit de la seva literatura. Són tres principis que travessen tota l'obra i que tenyeixen tant les novel·les com els relats breus. Així, doncs, el que es proposa el treball és, més que adscriure les novel·les o els contes a unes coordenades concretes o gèneres específics, fer comprendre que la singular obra de Moncada es basa, preponderantment, en la combinació d'aquests tres elements. I que la seva prosa no es pot catalogar únicament d'elegíaca o de mítica, com havia fet la crítica anterior, sinó que, per exemple, la concepció de la memòria és indestriable del substrat oral del qual se'n deriva. I que aquest record oral reviu sempre, però, passat pel sedàs de la ironia. I això és fonamental. El mèrit de Moncada és que, mentre amb una mà reconstrueix tota aquesta memòria, amb l'altra, es dedica constantment a posar-la en dubte. La interpretació, doncs, que cal fer de Moncada hauria de partir d'aquestes premisses perquè pugui ser comprès.

La seva narrativa reconstrueix literàriament un món, el de Mequinensa i la seva gent, pràcticament sempre des d'unes mateixes coordenades d'espai-temps. Aquesta recreació és feta amb un estil inconfusible, basat, com dèiem, en l'oralitat i la ironia, i també en un llenguatge molt ric de recursos lèxics, sintàctics i fraseològics. La combinació d'aquests dos conceptes —l'esforde la memòria, que posa en evidència la seva fragilitat, i el reclam cap a la perspectiva narrativa i cap a la llengua, és a dir, cap a l'operació literària— és la pedra de toc fonamental de la seva obra. Memòria, oralitat i ironia es combinen amb precisió i esdevenen, així, el motor de la fabulació narrativa de Jesús Moncada.

La tesi, per tant, a banda d'aquests mots introductoris, s'organitza en tres grans blocs. En el primer s'assenten les bases teòriques dels conceptes claus per explicar Moncada. D'aquesta manera, es dediquen tres capítols a l'anàlisi de la memòria, de l'oralitat i de

la ironia, per separat, vinculant-los a exemples concrets de l'obra de Moncada. Aquests primers apartats, de caire més assagístic, seran el coixí sobre el qual se sustentarà la posterior anàlisi de les novel·les, que serà el segon gran bloc, i el dels contes, que en conformen el tercer.

Per parlar de memòria ens basarem, d'entrada, en el llibre *Memóire collective* de Maurice Halbawachs (2001). Aplicarem l'anàlisi sociològica de l'autor francès a la comunitat que representa la Mequinensa literària de Moncada i com això afecta a l'autopercepció de grup que tenen els protagonistes de contes i de novel·les en el si de la seva comunitat. El pas del temps, personal i col·lectiu, ens portarà també a considerar les tesis que sobre aquest tema ens ha brindat la literatura amb anterioritat, i ho farem de la mà de Lluís Quintana i del seu assaig *Caminar per la vida vella* (2016), que ens descobrirà les diferències entre memòria voluntària i involuntària. Veurem com aquestes nocions les podem aplicar, també, a la narrativa de Jesús Moncada. I com tota aquesta amalgama de records que conformen la seva obra ha desembocat en el que la crítica va anomenar el "mite de Mequinensa". Comprovarem, però, en què consisteix realment aquest mite; si n'és un, només, en singular, o si, com intentarem demostrar, en podem trobar d'altres de més concrets. Per fer-ho, ens servirem de l'obra d'André Jolles *Formes simples* (1972), i recuperarem les paraules de Sandrine Ribes (1999), en un article concret sobre aquest tema, en el qual es remetia a les paraules del filòsof Mircea Eliade per definir aquest concepte. Analitzarem, finalment, què hi ha de veritat i de mentida, en la memòria mequinensana, la col·lectiva, i la d'algun dels seus personatges més emblemàtics.

L'oralitat dins de la literatura moncadiana la tractarem a partir de les teories de Havelock (1995), Zumthor (1991) i, sobretot, Walter J. Ong (1987). Autors que reivindiquen la importància del fet oral com a font original de qualsevol tipus de posterior literatura. Comprendrem la importància de la transmissió oral de generació en generació i com això condiciona també el tipus de literatura que practica Moncada, basada, en gran part, a partir d'anècdotes i de xafarderies familiars entre els habitants de Mequinensa. En aquest aspecte, ens tornarà a ser útil l'estudi de les *Formes simples* (1972), de Jolles, perquè és, precisament a partir d'aquest concepte, que podrem categoritzar molts dels relats de l'autor de la franja. Comprovarem, després, que l'oralitat no és només important com a origen de les històries, sinó que també, en moltes ocasions (sobretot en gran part dels seus contes), Moncada utilitzarà la tècnica del monòleg per tal caracteritzar millor els personatges, i aconseguir donar veracitat a allò

que ens expliquen. I del monòleg passarem a la tertúlia de cafè, una altra de les situacions relacionades amb l'oralitat que podem trobar, típicament, tant en contes com en novel·les de l'autor. Per tancar, doncs, la importància que té el substrat oral en l'obra que analitzem, ens fixarem en la importància que hi té la fraseologia; com, a l'hora de dotar de veu els seus personatges, Moncada augmenta de forma considerable, i amb gran riquesa, el nombre de parèmies i de frases fetes que empren..

Aquest primer gran bloc el tancarà, com dèiem, la ironia. Concepte enormement relliscós i transversal, intentarem caracteritzar-lo amb precisió. Per fer-ho, ens basarem en els minuciosos estudis de Pere Ballart (1994) i Wayne C. Booth (1986). Tant l'un com l'altre acoten els límits d'allò que podem entendre o no, exactament, com a ironia i quins són els seus efectes sobre el fet literari. A partir de les seves propostes, veurem com podem aplicar-les a l'obra de Moncada, quin ús en fa, en quines situacions i amb quins objectius. I com aquesta ironia concreta pot derivar, en segons quins casos, cap al sarcasme o a la sàtira, tenint en compte la persona o la institució a la qual va dirigida. Això ens portarà a establir les diferències entre diversos tipus de narradors que podem trobar dins de les novel·les i relats de Moncada: quines veus són directament irònics i quines, com a lectors, hem de llegir-les en aquesta clau. Finalment, tancarem el capítol amb un aspecte important que també té a veure amb la ironia. Es tracta de la metaficció literària que proposa Jesús Moncada tant a *Estremida memòria* com a *Calaveres atònites*. La introducció d'aquest concepte afegeix una pàtina de modernitat que trenca amb molts dels esquemes previs que la primera crítica que s'havia fet de l'obra de Moncada havia passat per alt. L'aposta metaficcional de l'autor mequinensà suposa un nou punt de vista cap al propi món que havia conjuminat en els llibres anteriors. D'aquesta manera tanquem el primer gran apartat de la tesi, en el qual es tracen les línies mestres que configuren la narrativa de Moncada.

El segon bloc de la tesi està dedicat a una anàlisi més pràctica del corpus novel·lístic de Jesús Moncada, tenint en compte els aspectes que haurem definit durant la primera part. Les novel·les s'analitzaran a partir dels següents paràmetres: composició, espais, temps i personatges; basant-nos en les idees de Roland Bourneuf i Réal Ouellet al seu llibre *La novela* (1989). Unint el fil descabdellat durant la primera part de l'estudi, veurem quins aspectes tenen en comú (o no) totes tres novel·les.

Així, doncs, a la Composició de les novel·les, observarem com la distribució de les obres en cadascun dels seus capítols en condiciona el contingut temàtic. Com, tot i les diferències estructurals que hi ha entre els tres llibres, Moncada manté unes constants

que es poden resseguir de manera paral·lela. Comprovarem també la importància del punt de vista narratiu que empra per tal d'inserir-nos dins de la trama. El joc entre expectatives i *realitat* en el qual es complau i que acaba esdevenint una de les seves característiques més recognoscibles per l'inconfusible to irònic que desprèn.

A l'apartat d'Espais establirem les diferències que es poden observar en la descripció del paisatge mequinensà. Les descripcions que fa Moncada són també un dels seus trets característics. Veurem quina importància té el paisatge en la concepció dels personatges i marcarem les diferències que hi ha entre els espais exteriors i els interiors que podem trobar a les novel·les. Si hi ha diferències, per exemple, entre la visió que es dona de Mequinensa i la de la ciutat fantònima de Torrelloba —una protagonista més, gairebé, de *La galeria de les estàtues*. La repetició de certs espais al llarg de les tres novel·les, servirà, també, com a punt en comú de la memòria dels mequinensans. Fet que crea una geografia similar al llarg dels llibres i ajuda, alhora, a aconseguir una major unitat entre uns i altres.

El capítol dedicat al Temps de les novel·les, ens servirà per veure la gran importància que té aquesta noció per a Moncada i les seves criatures de ficció. Veurem, en relació amb la composició de les novel·les, com el joc d'analepsis i de prolepsis és el que fa avançar la trama de totes tres obres. Mirarem, amb detall, quins són els estímuls (auditius, visuals, etc.) que fa servir Moncada per desencadenar el record en els personatges. I com aquests records, aquests salts temporals, condicionen, després, les seves accions en el present novel·lístic. Això ens portarà a analitzar quina és la concepció que es pot deduir del pas del temps i dels records dins d'aquestes novel·les; posant-ho en relació, per tant, amb el que havíem analitzat en el primer gran bloc de la tesi.

Finalment, tancarem el segon apartat parlant dels Personatges de les novel·les. Observarem la importància que té Mequinensa com a comunitat, com els ens de ficció de Moncada funcionen com una gran xarxa de relacions. L'entitat i la credibilitat que guanyen en contacte els uns amb els altres. I ens centrarem, després, en la caracterització dels personatges principals de les seves novel·les, els que assumeixen un major protagonisme al llarg de la trama. Com es caracteritzen i quins elements tenen o no en comú; en quina clau de lectura cal entendre'ls. Després, passarem al rol dels personatges secundaris; quina és la seva funció dins de les novel·les i si podem establir paral·lelismes entre uns i altres tot i que es tracti, lògicament, de plantejaments diferents en cada llibre.

El darrer bloc de la tesi se centra en la narrativa breu de Moncada, que es desenvolupa, en gran part, amb el mateix teló de fons que les novel·les. Ens centrarem, primer, a analitzar la temàtica dels contes, quina especificitat o no aporten en relació amb les novel·les. Distingirem entre els primers contes d'arrel fantàstica, de contingut folklòric, amb gran presència de la mort, per exemple. I l'evolució que va anar fent cap als contes de caire més costumista. Jugant, en alguns casos, amb el capgirament de l'ordre lògic del món (la suposada singularitat de Mequinensa) o amb els conflictes veïnals més inequívocament còmics.

Resseguirem, després, l'estructura dels contes. Distingirem entre les narracions més corals, que recuperen alguna història del poble, coneguda per a tothom —i reveurem la tertúlia, el cronista o el *racconto* popular. I els contes en forma de monòleg, en què un sol personatge ens explica a nosaltres, o a un personatge-testimoni, les seves peripècies. Veurem com, tot i el canvi que hi ha respecte l'estructura d'un conte i d'una novel·la, l'escriptor mequinensà organitza certs elements de la trama d'una manera similar; com, per exemple, l'ús de la digressió com a generador de *falses* expectatives, per augmentar, sovint, la comicitat dels contes. Lògicament, és en aquestes ocasions, quan ens trobem contes que avancen a cop de tertúlia o amb una veu monologada, en què l'oralitat guanya un pes important, i es revela com una de les peces claus de l'obra moncadiana.

Finalment, per tancar aquest bloc, hi afegirem una petita coda, en què analitzarem els contes de Moncada que no tenen el poble de Mequinensa (o Cantalaigua) com a escenari principal. Per comprovar com, tot i el canvi de decorat, les constants de l'obra de Moncada segueixen bategant-hi de forma més o menys evident.

En definitiva, no dilatem més l'encontre i submergim-nos d'una vegada en l'anàlisi concreta d'aquesta catedral de la literatura catalana que és l'obra de Jesús Moncada.

Memòria

Un dels relats més emblemàtics de Jesús Moncada és el que porta per títol «Aniversari» (HME). És un conte netament memorable, segurament perquè resulta també un autèntic compendi de tota l'obra de l'autor mequinensà. Hi trobem les seves característiques definitòries: el cafè, la tertúlia, els llaüters, el riu, l'humor, la mort, la ironia i, és clar, com ja ens avança en part el títol, la memòria d'una celebració concreta.

El relat arrenca amb un grup d'homes reunits al Cafè de la Granota; rememoren plegats el peculiar enterrament de l'oncle Dalmau, ara fa tot just un any. El vell llaüter va morir sobtadament (mentre jugava a la botifarra), un fet que va entristir tots els seus amics, que ara encara el recorden. Un homenàs fort, de ferro colat; un navegant de raça, un autèntic llop de riu dels que es poden comptar amb els dits d'una sola mà. Sobretot, però, recorden el seu traspàs per un tema molt concret: la vetlla del sepeli es va veure marcada per una fortíssima riada que va inundar tot el poble. L'aiguat s'escolà violentament pels carrers de Mequinensa, rebentà clavegueres, i fins i tot entrà a dins d'algunes cases, com la de l'oncle Dalmau. Un dels contertulians, en Pauet, que va ser el seu peó de llaüt pel riu Ebre, ho relata en primera persona:

> *—[...] La bursada de l'aigua m'agafà de ple i encara no m'explico d'on vaig treure la força per resistir-la, però, a la fi, amb penes i treballs, vaig poder grimpar més amunt i sortir del corrent. Aleshores vaig sentir els crits dels néts de l'oncle Dalmau, que guaitaven la riada des del balcó del segon pis: "El iaio se'n va! El iaio se'n va! Adéu-siau!". Em vaig girar una mica i, efectivament, el iaio se n'anava. L'aigua, en regolfar a l'entrada, havia tret el taüt al carrer i se l'enduia surant, junt amb les corones, que seguien la caixa en aquella navegació mortuòria. La vídua, avisada pels crits, va treure mig cos pel finestró de l'alcova i començar a exclamar, desesperada: "¿On vas, Dalmau? Mira que pots prendre mal! Torna! Dalmau, no te'n vagis! ¿On estaràs millor que aquí?".* (HME: 151)

L'anècdota que explica aquest personatge, però, no només la coneix ell, sinó que també ha quedat enregistrada perfectament a la memòria de tots els mequinensans. Podem suposar, doncs, que perquè ja s'ha explicat més d'una vegada. Tothom la coneix, la visquessin directament o no en persona. Tots els parroquians del cafè saben perfectament com va acabar:

> *—A Riba-roja, el van veure passar al migdia.*
> *—I a Tortosa, al tardet.*
> *—Diuen que allí va ser la rehòstia.*

> *—Sí. Quan tothom es pensava que anava a estavellar-se contra un pilar del pont, el taüt va fer una virada d'allò més fina i el va esquivar.*
> *—Vell dels collons!— Exclamà Josep Terrer— . Es veu que ni la mort li havia afeblit la traça del navegar.* (HME: 152)

Humor negre a banda, ara ens interessa fixar-nos en el mecanisme pel qual el record personal d'un personatge ha passat a ser un record col·lectiu. Com l'experiència d'una sola persona s'ha transformat en un punt memorable per a tot un grup com és el mequinensà. Com s'ha evolucionat de la memòria personal a la memòria col·lectiva. Un concepte, el de "memòria col·lectiva" encunyat per sociòleg francès Maurice Halbwachs, que ens pot anar molt bé per explicar el constant joc de records entre passat i present en el qual es mouen els personatges de Jesús Moncada. Preponderantment a les novel·les però també, com acabem de veure, en alguns dels seus contes.

Halbwachs, en el seu llibre intitulat *La mémoire collective*, proposa la teoria (2001: 25) que els records tenen dues formes d'organitzar-se dins la ment humana. D'una banda, tindríem els records que va acumulant una persona de forma individual, vistos des del seu estricte punt de vista, totalment subjectiu. De l'altra, hi hauria els records que les persones, dins d'una societat més o menys àmplia, van acumulant amb el pas del temps, en tinguin una imatge completa o no. En conseqüència, els humans tindríem dos tipus de memòries: la individual i la col·lectiva. La primera, vinculada a la vida estrictament personal; i la segona, relacionada amb els fets podríem dir-ne històrics quer anem coneixent amb el pas del temps. Segons Halbwachs, les persones podríem compartir records personals en la mesura que així ho disposi la nostra discreció envers els altres; però, alhora, en determinats contextos, seríem capaços d'evocar records col·lectius en tant que membres d'una comunitat; uns records més aviat impersonals però que serveixen per vincular sentimentalment tot un poble.

Podem exemplificar-ho amb un cas ben mundà: tothom d'una certa edat recorda perfectament on era o què feia quan va morir Lady Diana de Gal·les. La projecció internacional de la princesa, amanida amb la llampant premsa rosa, amplificava considerablement l'abast de la tràgica notícia. Tanmateix, només els paparazzis que la perseguien van viure i veure, d'alguna manera, el decés en directe. La resta ho vam fer per televisió, ràdio, o a través de la premsa escrita. No obstant això, dins del cervell de tot el món occidental (com a mínim) es va formar un punt concret de memòria comuna. En el conte de Moncada amb el qual obríem aquest capítol passa exactament el mateix (a escala mequinensana). L'excepcionalitat del taüt-llaüt navegant per l'Ebre, fos vist

directament o no, ha creat en la memòria dels habitants del poble una imatge a la retina de la memòria col·lectiva.

La disquisició de Halbwachs ens resulta útil perquè podem aplicar-la perfectament als personatges mequinensans, tant en el sentit individual com, evidentment, col·lectiu. Com veurem al llarg d'aquest treball, la narrativa de Moncada s'organitza sovint a partir de l'encadenament d'escenes recordades, voluntàriament o involuntàriament, per part de diversos personatges, tant en els contes com en les novel·les. És a partir de l'acumulació de certs records que teixim el passat i, en conseqüència, entenem el present dels personatges. Un present que, en les novel·les, té conseqüències tan individuals com col·lectives; que afecten tot el poble, com passa a *Camí de sirga* o *Estremida memòria*; o a nivell més aviat familiar, com s'esdevé a *La galeria de les estàtues*[10]. El matís important que aporta Moncada, tanmateix, és precisament el tractament que fa, d'aquesta memòria, com a font fiable de veritats o de falsedats[11].

Afirmava l'escriptor austríac Stefan Zweig, a les seves memòries *El món d'ahir*, que ell no considerava la memòria «com un element que reté "una" cosa per mer atzar i en perd una "altra" per casualitat, sinó com una força que ordena a dretcient i exclou sàviament. Tot allò que un home oblida de la seva vida, en realitat ja havia estat condemnat a l'oblit per un instint interior» (Zweig, 2001: 15). És a dir, que la memòria, per si sola, actua amb un mecanisme ocult capaç de separar el gra de la palla de la nostra existència. Acabem recordant, només, les coses *veritablement* importants. Potser sí. Però, com s'encarrega de demostrar sovint Moncada, aquestes imatges retingudes van ocórrer necessàriament tal com les recordem?

Ens estem situant, d'entrada, en aquesta primera categoria de memòria individual, seguint la tesi de Halbwachs. Els personatges, de forma més o menys conscient (hi tornarem més endavant), recorden imatges concretes, per a ells importants, com remarcava Zweig, que han quedat adherides al seu cervell. És d'aquesta faisó que entrem en la infància i la joventut de Carlota de Torres i de Robert Ibars "Nelson" a *Camí de sirga*, o del Dalmau Campells a *La galeria de les estàtues*; és també a partir de records fragmentats que accedim als fets escabrosos que incardinen les diverses trames d'*Estremida memòria*. A través del passat de tot aquest estol de personatges anem

[10] Tot i que en aquesta novel·la també s'hi pugui afegir una lectura al·legòrica més col·lectiva, en el sentit de crítica a la societat durant el franquista, tal com proposa lúcidament Crameri (2011: 123).

[11] La traductora de Moncada a l'hongarès, Krisztina Nemes, en una anàlisi de la memòria dins de la novel·la *Estremida memòria*, conclou: «L'interès de Moncada rau en la història viva, tangible que ens afecta, en la memòria dels esdeveniments que forma la consciència de la comunitat» (2017:142).

coneixent-ne, també, el seu caràcter present. Entenem les seves reaccions actuals a partir de les vivències passades. Podem aplicar-hi perfectament, doncs, les paraules de Josep Maria Castellet sobre el *tempo personal* dins l'obra de Pla: «Aquest *tempo* [temps personal, intransferible] és el motor de la formació de la personalitat, basada en l'acumulació de records, en l'operativitat de les reminiscències particulars de cadascú. El temps personal no és ni cronològic, ni lineal, ni cíclic. [...] el passat —el record i la memòria— modifica la vivència del moment present» (Castellet, 2011: 34).

Efectivament, per tant, només a partir de conèixer el passat personal de Nelson o de Carlota de Torres (CdS) podrem entendre el trasbals del seu present. Només després de conèixer les múltiples aventures de Nelson lligades al comerç pel riu Ebre entendrem el dolor que li suposa que el "castrin" (el riu) amb la construcció de la presa de Riba-roja. Comprenem la fúria de Carlota per la no-visita de Francesc Romaguera quan descobrim la relació d'amor clandestina (o més ben dit, purament sexual per part del Francesc, i d'aquí el drama) que van mantenir durant la seva joventut. Copsem l'obsessió de Dalmau per passejar-se per certs racons de Torrelloba (GdE), quan ens assabentem que busca retrobar-hi un record d'infantesa (la visió de la Laura) que el pugui vincular de nou amb el seu pare mai no conegut. L'olor de la mel calenta portarà de manera irremeiable la Cinta a recordar el dia de la crestada amb la família Segarra, en què va conèixer el seu futur xicot (EM). Aquest temps personal, aquesta memòria individual, no s'ordena de cap manera lògica o esperable, sinó que sovint assalta els personatges sense que ells mateixos ho puguin evitar, fet que els porta a traçar aquests paral·lelismes entre el moment present i el passat del qual deriva.

És precisament per aquest motiu, perquè la memòria individual sovint fretura de referents més amplis per tal que els puguem (si és necessari) ordenar d'una forma coherent, que aquesta memòria personal cerca el suport de la memòria col·lectiva. Com explica Halbwachs: «[...] la mémoire individuelle peut, pour confirmer tels de ses souvenirs, pour les préciser, et même pour combler quelques-unes de ses lacunes, s'appuyer sur la mémoire collective, se replacer en elle, se confondre momentanément avec elle, elle n'en suit pas moins sa voie propre, et tout cet apport extérieur est assimilé et incorporé progressivement à sa substance. La mémoire collective, d'autre part, enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles.» (Halbwachs, 2001: 26)**.** És allò tan típic de confirmar esdeveniments personals a partir de fetes col·lectives. El primer petó enmig d'un multitudinari concert de rock o l'amarga preparació per a la darrera convocatòria d'un examen que et va impedir seguir la disputa

d'un apassionant mundial de futbol. Associem fets íntims a aquesta memòria col·lectiva per tal d'assegurar-nos-en la cronologia. Això transmet certa tranquil·litat d'esperit i d'autocontrol de la pròpia existència. Aplicant-ho, com aquí es tracta, a la narrativa moncadiana, és d'aquesta manera que es vincula la confecció del quadre del senyor Jaume de Torres, per exemple, amb l'assassinat del príncep hereu d'Àustria a Sarajevo (i totes les conseqüències que, posteriorment, la I Guerra Mundial va tenir sobre la demanda de carbó a la vila) (CdS). Les vides dels protagonistes de GdE es veuen marcades, indirectament, per la revolta d'Ifni del 1957. I certs esdeveniments durant la tercera carlinada tindran conseqüències per a alguns dels protagonistes d'EM, com el Feliu i l'Octàvia. Es relliguen els records personals amb els col·lectius que tot lector mínimament culte pot identificar sense problemes. Això permet a Moncada, també, jugar amb la cronologia històrica, sovint, sense ni tan sols haver d'esmentar certes dates de forma concreta.

És en aquestes ocasions, a més, en què entra en joc, també, la ironia de l'escriptor mequinensà que, sovint, fa confondre certs records dels personatges o arriba a posar en dubte la seva credibilitat. És així com Carlota de Torres està convençuda que durant la celebració de la II República a Mequinensa hi sonava un trombó a la banda municipal (CdS: 141-142). En realitat, per aquelles dates, l'Harmonia Fluvial (nom de la banda) havia perdut ja gran part dels seus membres, de manera que, afirma el narrador, el so que tan nítidament recorda la senyora Torres es deu segurament a un esdeveniment anterior, més pròxim a les felices celebracions d'aniversaris de la seva infantesa. Un altre exemple el podem trobar a *Estremida memòria*. Després que Arnau de Roda, en una de les seves cartes, expliqui amb tot detall (gràcies a les confidències del conserge al seu besavi) com va ser la sonada visita de l'Emília al Casino del poble (espai vedat a les dones i, encara més, a les de classe baixa, per aquest motiu va quedar gravat a la memòria de tots els mequinensans); el personatge de Palmira apunta en el PS que, de fet, les pinzellades de color amb les quals s'ha descrit el Casino no són gaire fiables, perquè el conserge en realitat era daltònic (EM: 187).

Fixem-nos que es tracta en tots dos casos de successos o records individuals (de la Carlota o del conserge del casino) que han acabat traspassant a la memòria col·lectiva del poble (la proclamació de la II República o la primera dona a entrar al Casino). És a dir, que retornant a Halbwachs (2001: 31), es crea un espai que engloba, al mateix temps, el record personal amb un espai i una història col·lectives. El lloc i el temps en el qual acabarien coincidint el pensament i, en conseqüència, el record dels individus

d’aquesta comunitat. S’ha conformat, com vèiem a l’inici, un record col·lectiu —que no ha de ser, tanmateix, necessàriament cert, com veurem.

A l’hora de de vehicular aquests records personals amb els col·lectius, Halbwachs parla de la importància que tenen les relacions entre diverses generacions, sobretot entre les més joves i les més velles. El sociòleg francès destaca el nexe entre aquestes dues etapes vitals: «Les grands-parents se rapprochent des enfants, peut-être parce que, pour des raisons différentes, les uns et les autres se désintéressent des événements contemporains sur lesquels se fixe l'attention des parents» (Halbwachs, 2001: 34). Els avis viuen immersos en el passat i busquen el caliu dels més joves que encara no comprenen del tot el present en el qual estan immersos. D’aquí les típiques escenes dels més vells de la família explicant les batalletes de joventut als infants —que se’ls escoltaran, depenent del seu caràcter i educació, amb major o menor interès. Aquesta transmissió de la història, per via oral (no és un detall menor, tenint en compte el tema que ens ocupa), és clau també per a la concepció de la memòria i de la cultura d’un poble. Gràcies a la memòria dels avis, la memòria dels joves arriba a abraçar períodes molt més llargs del que la seva vida humana podria permetre. També els permet entendre situacions del passat que, en certs moments, no van arribar a copsar completament: «Aussi bien des courants de pensée sociale [els fets “històrics”] traversent l'esprit de l'enfant, mais ce n'est qu'à la longue qu'ils entraînent tout ce qui leur appartient» (Halbwachs, 2001: 33). Només a posteriori s’entenen certs tumults viscuts durant la infància. Aquest enfocament es relliga perfectament amb l’obra de Moncada que, pel seu ampli arc temporal, permet englobar i discernir el pensament de personatges, des de la primavera a la tardor de la seva vida. D’aquesta relació entre nissagues, fecunda en la fabricació de records personals i col·lectius, en podem trobar exemples a totes tres novel·les.

Per començar, cal destacar que la vinculació entre dos dels grans protagonistes de *Camí de sirga* ja comença durant la infància. Carlota de Torres i Robert Ibars “Nelson” tenen una edat similar i un primer record mutu del moment en què es coneixen —a partir de la desaparició del pare de Robert a les profunditats de l’Ebre. És aquest el punt de partida d’una relació més aviat distant, marcada per la diferència de classe social, però que comença amb aquesta primera actitud infantil de sentir els fets històrics passar però sense arribar a tenir consciència d’entendre’ls. La mort del pare de Robert Ibars (patró de llaüt molt popular) marca un punt d’inflexió en la vida de tots els mequinensans, però a Carlota només li arriba en forma de llegenda i de rumor, quan li pregunta a una de les minyones si és certa la història que el fantasma del llaüter Josep Ibars es passeja

durant les nits per Mequinensa, bevent-se el rom d'altres parroquians dels cafès per fer-se passar la gelor del riu (CdS: 28).

A *La galeria de les estàtues*, el jove Dalmau Campells viurà una infància marcada per la postguerra. Temps de secrets i de tabús, comptarà només amb la complicitat parcial de la vella tia Bassilissa i de la minyona Simona, que coneixen tots els secrets de la família, però es guardaran prou d'explicar-li tota la veritat sobre el seu pare, una figura absent que marcarà el destí del personatge. Dalmau creixerà, doncs, amb la sensació que els adults sempre li amaguen alguna cosa. Una sensació recurrent, també, durant la seva joventut, quan tindrà la percepció (certa, però mai confirmada) que el director de l'Escola Normal, Hermini de Soter i Castellnou, li escatima també algun secret.

A *Estremida memòria*, coneixerem els detalls de la història perquè de ben petit Arnau de Roda la hi va sentir explicar moltes vegades al seu avi Ulisses —vet aquí la relació avi-net que tot just comentàvem. Entre els detalls que es destaquen de la seva infantesa hi ha la visita a les velles golfes del casal dels Segarra (EM: 55-56), l'any 1914, juntament amb l'avi Ulisses, per revisar uns papers que hi havia a l'estudi de Severiana de Segarra. La visió de part de l'obra de la jove artista el marcarà profundament i servirà per donar-nos més detalls d'un dels personatges més entranyables de la història. Aquesta estreta relació entre senectut i joventut és el que brindarà l'oportunitat de, més de cent anys després de la feta, trobar encara algú viu que pugui explicar-la amb tot luxe de detalls. Arnau de Roda és un personatge que compleix, per tant, un doble paper. D'una banda, el d'infant que recull la història d'un testimoni directe. I, de l'altra, el del vell que, com pertoca a la seva condició, la rememora.

En aquest aspecte podem relacionar el personatge d'Arnau de Roda amb els de Carlota i Nelson de CdS, en el sentit que en tots els casos es tracta de personatges descrits en escenes d'infantesa i de vellesa. Podem veure clarament l'evolució que hi ha d'un pas a l'altre, l'actitud amb la qual s'encara cadascuna d'aquestes etapes. Recuperant novament el discurs de Halbwachs: «A mesure que l'enfant grandit, et surtout lorsqu'il devient adulte, il participe de façon plus distincte et plus réfléchie à la vie et à la pensée de ces groupes dont il faisait partie, d'abord, sans bien s'en rendre compte. Comment l'idée qu'il se fait de son passé n'en serait-elle pas modifiée? Comment les notions nouvelles qu'il acquiert, notions de faits, réflexions et idées, ne réagiraient-elles point sur ses souvenirs?» (Halbwachs, 2001: 38). Tots tres personatges encaren la seva vellesa (en el cas d'Arnau i de Carlota, sense saber-ho, els darrers mesos de vida) amb

la vista girada al passat, al grat dels records. Personals, en el cas de Carlota i Nelson; col·lectius, pel que fa a Arnau.

Ara bé, contràriament al que afirmava Josep Maria Castellet, quan deia que «[...] la literatura té un paper a representar perquè és un esforç contra l'oblit, una temptativa per evitar l'enderrocament i la ruïna de la història» (Castellet, 2011: 45), l'obra de Moncada es basa, en gran part, precisament, en l'esforç evocador dels seus personatges per demostrar, irònicament, la fragilitat d'aquesta pugna. Oposadament al que apunta algun estudi moncadià (Biosca, M., 2017: 180), les novel·les i els relats de Moncada se serveixen d'alguns referents històrics (i també de molts altres d'inventats) per ressaltar la feblesa de les seves interpretacions. És el reclam cap a la perspectiva narrativa i cap a la llengua, és a dir, cap a l'operació *literària*, cap a la ficció, l'estímul de la seva obra.

Parlem de la memòria i de com el pas del temps afecta la percepció que en tenen els personatges. Paral·lelament, doncs, a la idea que el pas del temps s'associa a l'oblit, podem convenir, igualment, que el pas dels anys és també, en si mateix, un gran constructor de records. Com deia Ortega y Gasset, gràcies a la capacitat de les persones per recordar, anem acumulant un passat, una experiència, que, més o menys, aprofitem. Cada dia els homes ens llevem sobre una «cierta altitud de pretérito amontonado» (Ortega y Gasset, 2002: 41-42), i això condiciona enormement la nostra existència. Retornant a Halbwachs: «[...] Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparée d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée» (Halbwachs, 2001: 38). Tots els records no deixen d'estar condicionats pel present des del qual són rememorats. Hi podem retrobar matisos que primer ens van passar desapercebuts però que, a la llum de l'experiència posterior, ens il·luminen amb una altra perspectiva. I és que tal com afirma Lluís Quintana en el llibre que ens acompanyarà a les properes línies: «El pas del temps destrueix el que hem vist i viscut, però construeix el que som» (Quintana, 2016: 202).

La memòria i els records en els quals viuen immersos molts dels personatges de la narrativa de Jesús Moncada es poden classificar de dues maneres diferents que, a l'ensems, ens portaran a fer una clarificadora separació entre contes i novel·les. Parlarem de dos tipus memòria: la voluntària i la involuntària. Mentre que com hem vist a l'exemple inicial els contes estan marcats pel primer cas, les novel·les es basaran, preponderantment, en el segon.

Per parlar d'aquests dos conceptes ens remetrem a un llibre ameníssim de Lluís Quintana intitulat *Caminar per la vida vella. La memòria involuntària en la literatura i l'art*. Aquest extens estudi presenta una agradable passejada pel gran cànon de la literatura (i, en menor mesura, l'art pictòric i musical) universal a través d'aquest concepte de memòria involuntària —resseguit, fins i tot, abans que s'arribés a encunyar com a tal. Quintana (2016: 214) parla de Marcel Proust com el creador del concepte en si, i de com el literat francès remarcà la importància d'un tipus de memòria, la involuntària, respecte de la voluntària:

> «Efectivament, el narrador comprèn que aquest tipus de memòria permet no solament recuperar episodis perduts, sinó entendre'ls molt millor del que ho faria la memòria convencional; d'aquesta manera, permet que la seva descripció i en general el seu ús com a matèria artística sigui eficaç»; en conseqüència «La feina artística [...] no tindrà consistència fins que no sàpiga evocar autènticament les nostres experiències, i aquestes només es poden evocar veraçment a través de la memòria involuntària, perquè la voluntària, en reinterpretar el passat segons les nostres inquietuds actuals, el falseja. La involuntària, en canvi, ens permet reexperimentar, reviure» (Quintana, 2016: 227-228).

L'ínclita magdalena de Proust —potser ja un pèl estovada de tan sucar-la de forma més o menys inexacta a les tertúlies literàries— n'és l'exemple paradigmàtic. L'aparició sobtada d'un element pels sentits (gust, oïda, olfacte, tacte, vista) que ens transporta de manera irremeiable a algun aspecte del nostre passat que s'hi relaciona. Les novel·les de Moncada s'organitzen, en gran mesura, a partir d'aquesta premissa[12]. Per tal de comprendre l'estat actual de la seva situació, tant els personatges com, en conseqüència, els lectors, hem de fer un pas (o més) enrere per tal d'aclarir-nos: «[...] el passat es projecta sobre el present i als qui ho experimenten els interessa no com a passat, sinó com a manera d'entendre el present, ja sigui amb una finalitat immediata [...], ja sigui amb una finalitat més generalitzada» (Quintana, 2016: 232).

És d'aquesta manera, per exemple, que, a *Camí de sirga*, la neteja del quadre de Jaume de Torres portarà la seva filla Carlota a rememorar la figura del pare, com passarà més endavant amb el so de les campanes de l'església o de la sirena instal·lada a la torre del campanar. La recuperació de certs objectes (alguns de ben peculiars) que veuen la llum durant les demolicions (com un canó, un taüt enorme, un mirall d'antiquari o d'un cotxe; CdS: 91-105), es relligarà amb la història dels protagonistes que els empraren en

[12] Ho veurem a l'apartat Composició de les novel·les (p. 85) i Temps a les novel·les (p. 132).

el passat. Altres vegades, és el pòsit d'una conversa, d'unes paraules pronunciades amb bona o mala intenció el que transporta els personatges al record. Les xafarderies de la tertúlia femenina del Saló de les Verges Màrtirs burxen en els vells sentiments de la Carlota. Per altra banda, una de les escenes més memorables de CdS es produeix en el moment en què el cafeter Estanislau Corbera recorda el natalici d'Arquimedes Quintana i, acte seguit, Nelson, el seu deixeble, veu aparèixer al bell mig del cafè la representació de la batalla de Tetuan —que tantes vegades havia sentit explicar al vell Arquimedes. Resulta interessant, aquest exemple, perquè partim, com hem anat veient, ja no d'un record únicament personal, sinó de la imatge conformada en la memòria de tots els mequinensans d'una batalla mítica que, de fet, només coneixen per boca d'Arquimedes. La visió col·lectiva del fet històric queda retinguda per la percepció personal d'un dels seus participants, veritablement carismàtic. Per aquest motiu resulta tan torbadora la senilitat d'Arquimedes els seus darrers dies, quan comença a confondre aspectes d'una batalla que, els seus oients, acabaran *coneixent* i explicant millor que no pas ell (CdS: 138).

Els protagonistes de *La galeria de les estàtues* passaran per situacions paral·leles a les que acabem d'anomenar. Sobretot Agnès de Vallmajor, un personatge més aviat passiu, que es deixarà endur pels records d'infància i de joventut a partir de la contemplació de cartes i de fotografies velles (GdE: 43-46). Com el seu fill Dalmau, que evocarà el feliç estiu passat al costat de la Consol a partir de la contemplació d'una fotografia de la noia (GdE: 209). La troballa d'un article en una revista servirà perquè Bernat de Vallmajor (germà i oncle, respectivament, dels dos anteriors personatges) rememori el dia en què van trobar l'escultura de la Dama de la Pluja a la finca familiar (GdE: 167). I un viatge amb cotxe, contemplant el paisatge dels Monegres, li farà evocar els dies passats al front durant la guerra civil espanyola (GdE: 233). Finalment, els encontres de l'inspector Melquíades Serrador amb certes persones del cos de policia el faran transportar-se sovint al passat per tal d'entendre les vicissituds de les tòxiques relacions actuals (GdE: 105, 143). En aquest aspecte, valen perfectament les paraules que Ortega y Gasset va dedicar a l'obra de Marce Proust, quan deia**:** «[Proust] no quiere, valiéndose de sus recuerdos como de un material, reconstruir aquellas realidades antiguas, sino al contrario, quiere, usando de todos los medios imaginables [...] llegar a reconstruir literariamente sus recuerdos. No, pues, las cosas que se recuerdan, sino el recuerdo de las cosas es el tema general de Proust» (Ortega i Gasset, 1954: 704). De la mateixa manera, podem afirmar que l'objectiu de Moncada és aquesta reconstrucció literària

dels records. El record que n'ha quedat, d'un objecte, d'una casa, d'un paisatge, és el tema en aquestes novel·les de Moncada, no pas l'objecte, la casa o el paisatge en si.

Si passem a *Estremida memòria*, tanmateix, la combinació de dos plans narratius permet la combinació clara del dos tipus de memòria. D'una banda, en la trama que podem anomenar *històrica* (la que se situa, sobretot, entre agost i novembre de 1877) tenim uns personatges que són presos d'aquesta memòria involuntària. Precisament, gràcies a la brevetat dels capítols, Moncada fa lliscar constantment l'arc temporal entre aquests mesos (en certs moments, fins al març del mateix any i, en una ocasió, fins al 1872) per tal d'anticipar o endarrerir les resolucions de certs enigmes dramàtics. Aquesta memòria involuntària es presenta a través de diversos sentits. Així doncs, el so del pas de la comitiva dels acusats per Mequinensa serà un primer recordatori dels fets per als seus familiars (EM: 49-50). El personatge de la Marta, prostrada al llit, recordarà tot el drama familiar també d'oïdes, a partir dels sorolls i de les converses que sent més enllà de la seva habitació (EM: 16, 41, *et al.*). Des d'una altra cambra, la de l'Octàvia, hi mancarà el tacte entre els llençols; la falta del marit (Feliu, detingut injustament) farà recordar a la dona els temps passats en què eren feliços (EM: 200). I fins i tot hi trobarem la combinació de dos sentits: el crit de la Severiana quan veu la vela de llaüt vermella remuntant l'Ebre durant la posta de sol («Guaita, Cinta, pareix un cor sagnant.» EM: 115) farà que, en el futur, la minyona evoqui per sempre més aquesta imatge amb la del dia de la mort del seu promès (EM: 130).

En canvi, en la trama *contemporània*, les cartes que Arnau de Roda envia a Jesús Moncada, el vell personatge mequinensà fa un exercici constant de memòria voluntària. Ell mateix es posa al servei del "Moncada-autor" per tal de servir-li tots els detalls possibles de la història, sense cap estímul sensitiu que l'atrapi per sorpresa. Hi ha, en aquest cas, un esforç evident de fer memòria, de navegar en el mar de records d'infància per recuperar tot allò que li explicà el seu avi Ulisses. De la contraposició entre el que narra Moncada i les anècdotes suposadament accessòries que afegeix Arnau de Roda, en neix un dels grans encerts de la novel·la: la metaficció irònica[13]. En realitat, són dues peces que es complementen i encaixen a la perfecció.

Parlant sobre aquesta memòria voluntària que ara analitzem, Lluís Quintana recupera les consideracions de John Locke. El filòsof anglès «observa a *An essay of human understanding* (1690) que: "[...] The pictures drawn in our minds are laid in fading

[13] Vegeu l'apartat dedicat a la Ironia en què es parla de metaficció (p. 76).

colours; and if not sometimes refreshed, vanish and disappear". La memòria, així, s'ha de "refrescar" perquè la seva pèrdua és una amenaça per la nostra identitat» (Quintana, 2016: 140-141). Aquest refrescament de la memòria és el que porta a terme el personatge d'Arnau de Roda, «trucant per telèfon als pocs amics de la seva edat que encara li viuen» (EM: 58) i remenant papers vells per tal d'ajustar la seva versió, de la manera més acurada possible, a la veritat. Com apunta la seva filla Palmira al PS, aquesta és «la medicina que li calia» (EM: 58) per tal de mantenir-se actiu. Dèiem que la pèrdua de la memòria és una amenaça per a la nostra identitat. Doncs precisament el combat contra aquesta pèrdua és la batalla que manté amb ànims el personatge d'Arnau de Roda. La lluita per salvaguardar la versió *autèntica* d'una memòria col·lectiva que s'ha anat transformant amb el pas dels anys.

Aquesta memòria voluntària que practica Arnau de Roda és la que trobarem també en molts dels contes de Moncada, com ja hem comprovat a l'obertura d'aquest capítol. La situació en els relats és diferent de la que trobem a les novel·les. Si, com hem vist, la memòria involuntària actua a partir d'estímuls sensitius no esperats pels seus protagonistes, que es perden, aleshores, en el magma més o menys imprecís dels seus records, els contes parteixen d'una evocació, sovint, ben desitjada. L'estructura d'aquests relats[14], així ho facilita.

Començant pels contes que parteixen de la tertúlia (HME); seguint pels que tenen com a narradors el cronista o la figura del vell Cristòfol (ECG); i acabant amb aquells que tenen forma de monòleg (HME, ECG, CA). Tots mantenen la constant de l'evocació voluntària. En els casos de la tertúlia, del cronista o del vell Cristòfol, per rememorar fets de la memòria col·lectiva del poble. Curses de llaüts fantàstiques («Revenja per a un difunt», HME) o peculiars i mítics partits de futbol («Futbol de ribera» o «Un enigma i set tricornis» ECG). Històries i xafarderies que formen part d'aquesta identitat col·lectiva que els mequinensans van construint. La singularitat de certs enterraments que els converteix en memorables («Traducció de llatí», HME o «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana», ECG); el sorprenent comportament d'alguns mequinensans («Informe provisional sobre la correguda d'Elies» o «Amarga reflexió sobre un manat de cebes» ECG) o, com vèiem a l'inici, les imprevisibles conseqüències derivades d'una crescuda del riu («Aniversari», «Riada», HME). Els monòlegs, en canvi, sobretot a CA, abracen més sovint el passat particular dels seus narradors, que recorden algun aspecte

[14] Apartat Estructura dels contes (p. 205).

del seu passat davant del jutge Crònides o del secretari Mallol Fontcalda. Les seves sinceres i desimboltes exposicions ens revelaran vivències diverses com les peripècies d'un aristòcrata tronat («Aparició providencial d'una sardina»); les curioses coincidències d'uns germans mai no reconeguts com a tals oficialment («Fet d'armes»); la lluita en sordina de tota una vida per aconseguir un bon lloc al cementiri («Cinc cobriments de cor al casal dels Móra»); o les ventures i desventures d'una "puta il·lustrada" («Un dimecres de cendra») —totes, a *Calaveres atònites*. Sempre hi ha una voluntat evident de recuperar una part del passat: col·lectiu o individual.

És a través d'aquest exercici constant de memòria que, a poc a poc, de manera gairebé imperceptible pel lector, es va conformant el mite[15] literari de Mequinensa. Un mite lligat de forma indestriable a un espai concret, indefugible. La idea de lligar memòria i espai ve de lluny. Com bé explica Lluís Quintana, un dels primers exercicis de l'anomenada mnemotècnia ja el proposava Marc Fabi Quintilià (35-96 dC) a *De institutione oratoria*. Consistia a triar un espai conegut, dividir-lo en parts, i fer correspondre a cada part un dels conceptes que necessitéssim recordar. Així, en el moment que els haguéssim de menester, només ens caldria passejar-nos-hi (mentalment) per anar-los recuperant un a un (Quintana 2016: 18-19). La idea del passeig acostuma a ser agradable i ens acosta de nou a la rutina d'un poble com Mequinensa. La relació dels mequinensans amb cadascun dels racons del seu poble és veritablement estreta. I, en molts moments, s'associen aquests espais a memòries concretes.

Ho explica novament Halbwachs, que descriu perfectament les relacions ben íntimes que s'estableixen entre un espai i els seus habitants al llarg del temps: «Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit» (Halbwachs, 2001: 84). La visió que tenim de Mequinensa ens arriba, lògicament, a través dels ulls dels personatges, però també ho fa gràcies a la ploma del narrador extern (a les novel·les) o del suposat "cronista" (en alguns contes) que coneix perfectament tots i cadascun dels carrers i dels casals de la vila. Moltes trames, de contes i de novel·les, molts records, per tant, van lligats de manera indissociable a un carrer o carrers en concret. Com s'explica a l'inici del relat «Un barril de sabó moll» (ECG), per exemple, el carreró de Sant Francesc és un dels

[15] Cònsul, Isidor (1997: 51).

més costeruts de la vila[16]. Això serà molt important per al desenvolupament i desenllaç del record que evoca el vell Cristòfol des del Cafè de la Granota. Passarà el mateix amb el relat «Informe provisional sobre la correguda d'Elies», en què s'aniran repassant molts carrers i places de Mequinensa per resseguir el recorregut de l'Elies. O a «La metafísica sota les acàcies» (CA) en què la posició estratègica dels Teresians (llaüters jubilats) a la plaça d'Armes també tindrà influència en el còmic embolic que els vells cràpules protagonitzaran. Com prossegueix Walbwachs: «[...] le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. Alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes spatiaux, et le lieu occupé par lui n'est que la réunion de tous les termes. Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure et de la vie de leur société, au moins à ce qu'il y a eu en elle de plus stable» (Halbwachs, 2001: 85).

Aquesta empremta que persones i espais es deixen l'un en l'altre té multitud d'exemples, no només en els contes, sinó també a les novel·les. A *Camí de sirga*, la darrera trobada entre en Nelson i la Júlia Quintana (CdS: 130-136) farà aflorar la tendra relació d'amistat (i d'amor mai no consumat) que han viscut tots dos al llarg de la seva vida. Cada trobada va lligada a un espai en concret: sigui el Cafè del Moll o l'embarcador de l'Ebre. Com apunta el personatge de l'Honorat del Rom: «la vila no havia mort el mateix dia per a tots els vilatans. Cadascun la sentí morir en un moment diferent al llarg dels anys de malesa» (CdS: 137). L'adéu de Júlia Quintana significarà la mort de la vila per a Nelson, perquè el seu primer amor és també l'últim lligam que mantenia amb la seva joventut —i el consegüent aprenentatge al riu, al costat del pare de Júlia, Arquimedes. Hi ha altres exemples d'espais clarament identificats amb el passat. No és gens casual el protagonisme que té la destrucció del vell bar musical L'Edèn, símbol de la prosperitat de la vila (CdS: 79). Ni la destrucció del vetust convent de monges, propietat dels Segarra. El seu enderrocament servirà per descobrir la multitud de murals que l'últim descendent de la nissaga, Aleix, hi havia pintat (CdS: 170). En aquest últim cas, doncs, podem parlar àdhuc d'una empremta real, visible, palpable, en un espai concret. Una petjada humana que, com si de les coves d'Altimira es tractés, esdevé el testimoni d'uns temps que ja no tornaran. Són els aspectes i els

[16] Se'n parla amb més detall a Estructura dels Contes (p. 205).

detalls que, com deia Halbwachs, només els mequinensans (i els lectors que en resseguim la història) podem comprendre amb total profunditat.

Aquesta vinculació d'uns records amb un paisatge concret la trobem també, evidentment, a les altres dues novel·les. Encara que *La galeria de les estàtues* es desenrotlli en gran part a Torrelloba, també el paisatge mequinensà és una font de memòries. El vincle sentimental que hi té Dalmau Campells fa augmentar encara més la contraposició amb la grisa Torrelloba. A la casa familiar hi associa la innocent infància (jocs, secrets, malifetes) (GdE: 53), i a la propietat del Pla de la Dama la plenitud de l'amor de joventut amb la Consol (GdE: 334). Per aquest motiu, en el moment de la seva mort, recupera novament la descripció d'aquests paisatges, que vincula amb la felicitat (GdE: 379-380) Aquest nexe entre lloc i memòria, però, també la tindrà amb molts espais de Torrelloba, com l'estàtua del Pretor, que per a ell serà sempre més la primera imatge que retindrà de la ciutat (GdE: 123). Igualment, quan Bernat de Vallmajor sent el nom de Sabina per boca del seu amic Ramon, el "Xapa", se sentirà transportat als seus anys de joventut, quan freqüentava el bordell L'Oasi (GdE: 227). Espai de record que també comparteix sense saber-ho amb el personatge de Melquíades Serrador, l'actual amant de Sabina.

Retornant als records comuns, és obvi que per a tots els mequinensans l'espai de la Vallcomuna anirà lligat per sempre més als crims que s'hi van cometre a *Estremida memòria*. Aquest lloc quedarà per sempre més amb l'estigma de ser l'indret en el qual uns mequinensans van tenir la sang freda d'assassinar-ne un altre. Un fet que, en conseqüència, els habitants del poble han intentat manipular de la posterior memòria col·lectiva, precisament, pel seu caire esgarrifós (EM: 186-187, 308). Una idea que relliga amb la manipulació de certs aspectes que ja hem anat veient també a *Camí de sirga*. I és que, de fet, els esdeveniments importants per a una societat com pot ser la mequinensana suposen sempre un punt i a part de la seva relació amb l'entorn. Recuperem per penúltima vegada les paraules de Halbwachs que, com veurem, semblen escrites precisament per ser aplicades al fet mequinensà: «Mais un événement vraiment grave entraîne toujours un changement des rapports du groupe avec le lieu, soit qu'il modifie le groupe dans son étendue, [...]. A partir de ce moment, ce ne sera plus exactement le même groupe, ni la même mémoire collective ; mais, en même temps, l'entourage matériel non plus ne sera plus le même» (Halbwachs, 2001: 85). Evidentment, aquestes consideracions ens exemplifiquen el que comentàvem

d'*Estremida memòria*, però també són cent per cent aplicables al final tràgicament anunciat de *Camí de sirga*.

Des del moment en què es fa oficial que la major part del poble quedarà ofegat per la construcció del pantà, la relació dels mequinensans amb la seva vila canvia completament. D'entrada, dins la ment de Robert Ibars "Nelson", es produeix una negació dels fets. Espera que la força de la naturalesa, alguna de les periòdiques riades, trencarà els dics de contenció artificials i farà impossible la domesticació de l'Ebre (CdS: 308). Un cop assumeix que això serà impossible, que la força del riu ha estat efectivament castrada, haurà de conviure amb la progressiva degradació del poble. A mesura que aniran enderrocant cases i desapareixent carrers, els desplaçaments del personatge per Mequinensa s'aniran circumscrivint cada vegada en un perímetre més estret, per tal d'evitar la visió d'una vila en ruïnes (CdS: 291). Els trajectes s'aniran escurçant, en un intent en va per obviar la destrucció inevitable del seu poble. És el mateix motiu que porta Carlota de Torres a recloure's al seu casal, per seguir fent-se la idea, ben innocent, que res ha canviat. Tancada entre els murs de la seva propietat, envoltada només de la cosmogonia familiar, no li cal assumir les transformacions de la societat que viu a fora. El disgust que li provoca assumir la veritat, accelerarà la seva caiguda definitiva al final de l'obra. Com conclou Halbwachs:

> [...] il n'est pas aussi facile de modifier les rapports qui se sont établis entre les pierres et les hommes. Lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement ses mouvements, mais ses pensées aussi se règlent sur la succession des images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs. Supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez seulement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leurs arrangements anciens que vous vous heurterez (Halbwachs, 2001: 87-88).

És el que li passarà a la Carmela, la fidel minyona de Carlota, que mai no s'acostumarà a la vida del poble nou, construït a escassos metres de l'antic. Un poble que portarà el mateix nom, sí, a la vora de l'Ebre, també, però les pedres del qual ja no tindran cap tipus de memòria. Serà un espai sense records, difícilment habitable per a una persona (igual que Nelson) lligada fermament a un paisatge tan concret com inoblidable.

Tota aquest conjunt de records, *veritables* i *falsos* (sempre dins dels límits de la ficció), és el que conformarà el conegut mite de Mequinensa. Ara bé, com apuntava Josep

Murgades potser seria més precís, si ens referim a l'obra de Moncada, parlar en termes de «fabulació mitagògica. O d'allò que també hi hauria pogut escriure, que era mitopoièsica. En qualsevol cas, mitagògic, entès aquí en el sentit etimològic del terme, que "porta" mites, o mitopoièsic, que els "crea"» (Murgades, 2003: 759). És a dir, que més que parlar d'un mite de Mequinensa com a tal, granític, cal tenir en compte que més aviat es tracta d'una Mequinensa literària que els conté, en ella mateixa, els mites, en plural —i en més d'una ocasió.

Per parlar d'aquest concepte de mite, allò que, segons Umberto Eco (2000: 136) neix de la boira entre l'espai i el temps, ens podem remetre a les paraules d'André Jolles en el seu llibre *Formes simples* (*Einfanche formen*, en la seva versió original en alemany)[17]; s'hi acosta seguint aquests paràmetres**: «**Produit de l'imagination, le mythe possède également une logique particulière, contient la cosmologie primitive et, pour ainsi dire, la 'protophilosophie'» (Jolles, 1972: 77). Un mite segueix sempre una lògica particular, interna, com passa també dins del món mequinensà, aquest «rovell de l'ou de la galàxia» com es defineix, irònicament, a l'inici de *Calaveres atònites* (CA: 9). Aquesta lògica de la imaginació es forma, en conseqüència, a partir de certs esdeveniments, que són els que aniran formulant cadascun d'aquests mites: «[...] chaque fois que cet univers devient création, on trouve, toujours, un événement. L'événement c'est ce qui advient, ce qui survient, ce qui intervient» (Jolles, 1972: 92).

Aquesta idea d'univers creat de cap i de nou ens pot portar a una altra definició de mite que és la que empra Sandrine Ribes en el seu article sobre aquesta idea dins de *Camí de sirga* (Ribes, 1999). Ribes se sustenta sobre les paraules del filòsof romanès Mircea Eliade, que deia que: «Un mythe est, selon lui, un récit qui relate une histoire sacrée, un événement qui fait partie du temps primordial d'une communauté, le temps des origines, des commencements» (1999: 162). La coincidència de concepte amb Jolles és més que evident. Afirma Eliade que no hem de veure els mites com uns simples fenòmens històrics, sinó com a fenòmens que perviuen i permeten a l'home renovar-se constantment per percebre, a través d'ells, l'etern. Una idea que coincideix amb la que el mateix Moncada expressava en una conversa amb Sandrine Ribes: «Jo penso que en aquest cas el mite obeeix a una necessitat profunda, inconscient i que en el fons, el mite es renova contínuament, existeix contínuament. A partir del moment en què escrius

[17] Parlarem més concretament d'aquest llibre dins de l'apartat següent dedicat a l'oralitat (p. 42).

sobre el temps, escrius sobre la gent, i sobretot sobre una col·lectivitat, aquest mite aflora encara que tu no siguis conscient de que [sic] n'estàs parlant» (Ribes, 1999: 171).

Ribes fa la seva anàlisi basant-se, sobretot, en dos aspectes de *Camí de sirga*. El bar musical L'Edèn i el riu Ebre. Destaca la importància del primer com a lloc identificat amb els temps feliços del passat (el nom del local, no pot remetre a cap equívoc); i del segon, com a espai de ritus iniciàtic: tant per als joves, convertits en adults quan esdevenen llaüters (el cas de Nelson); com també com a lloc de bateig per als mateixos llaüts —l'avarament de les embarcacions i els diferents canvis de nom amb els successius canvis polítics serà també una constant al llarg de la novel·la.

Ribes circumscriu la seva anàlisi a L'Edèn[18] com a mostra paradigmàtica pels esdeveniments que s'hi produeixen. Aquest bar és l'espai en el qual la febre del carbó que enriqueix falsament la vila durant la I Guerra Mundial pren una forma més evident. Multitud de forasters, jugadors de cartes professionals, minaires d'altres pobles, són el públic de les nombroses festes que s'hi celebren, plenes de ballarines i de meretrius. Un veritable paradís de música, sexe i disbauxa que entrarà inevitablement, més endavant, en crisi i decadència. Més enllà, però, de l'espai de L'Edèn, podríem ampliar el focus i incloure com a espais mítics qualsevol dels bars que apareixen a la narrativa de Moncada: el Cafè de la Granota, el Cafè del Moll, el Bar Esport, etc. Són mostres, tots, d'indrets en els quals es produïa un tipus de vida, un tipus de conversa que, amb la desaparició del poble, també van caure en el desús.

Passant al segon aspecte, el riu, com veiem tant en contes com en novel·les, es converteix en un dels nexes d'unió principals dels mequinensans, gairebé en un personatge més dins de la vida quotidiana de tots els personatges. I és descrit, sovint, amb certs atributs humans. No és casualitat que en la primera edició d'*Històries de la mà esquerra*, un dels apartats en els quals, aleshores, es dividia el llibre, fos batejat com "La pell del riu" (Biosca i Cornadó, 1992: 47). Aquesta vinculació fluvial, per tant, no la trobem només a CdS , sinó que també apareix, com dèiem, a molts relats i també a la segona novel·la, *La galeria de les estàtues*, en què el personatge de Dalmau remarca la diferència entre l'aspecte i l'actitud del riu Ebre a Mequinensa i a Torrelloba[19]. La ferocitat de l'un i l'ociositat de l'altre. Evidentment, a *Estremida memòria*, també hi té cabuda més d'un trajecte amb llaüt per l'Ebre (el viatge a Riba-roja del personatge de Quima amb els fills), com a via de comunicació principal dels mequinensans. La

[18] Vegeu apartat Espais a les novel·les (p. 111).
[19] Ibidem.

cauterització que pateix, finalment, a partir del 1971, és un canvi fonamental pel paisatge, tant sentimental com físic dels mequinensans. Res podrà tornar a ser com era abans.

I és que, com apunta Jolles: «De même que la légende se double d'une anti-légende, de même le mythe constructeur va de pair avec la mythe destructeur. […] La création du monde voisine avec la fin du monde. […] le mythe peut, lui aussi, rebâtir sur le chaos un univers nouveau» (Jolles, 1972: 100). Manté novament una idea similar Mircea Eliade, que, com referencia Ribes al seu article, relaciona la fi del mite, sempre, amb la concepció d'un nou inici, d'un nou començament (Ribes, 1999: 168). Moncada mitifica personatges i, sobretot, espais, des de la perspectiva d'aquell narrador que sap que ja són irrecuperables. El narrador abandona la història de *Camí de sirga* i també d'*Estremida memòria* en aquell punt just en què es clou la recuperació d'una part de la memòria del poble. El futur, aquest nou començament, tot just hi és esbossat. Però no fa cap falta, perquè queda ben clar que el cicle narratiu ha quedat tancat. Com deia Roman Jakobson parlant sobre el folklore: «Allí donde el papel de la comunidad se reduce a la preservación de una obra poética elevada a la categoria de canon intocable, se acabó la censura creadora, la improvisación y la creación col·lectiva» (Jakobson, 1977: 22). Un cop engolit el poble, s'acaba aquesta consciència col·lectiva i, de la mà de Moncada, pot començar la literatura. El gran mèrit de l'autor mequinensà l'explicava molt bé Francesc Parcerisas, quan afirmava que: «[...] l'èxit formidable de Moncada es deu no pas al fet que aquest món seu sigui, en si mateix, més singular, divertit, complex o pintoresc que tants d'altres, sinó al fet que nosaltres, els seus lectors, assistim, guiats de la mà de l'autor, a aquest aspecte que no és sols la creació d'un món, sinó que és la "creació *del* món"» (Parcerisas, 2005: 38).

Jesús Moncada dona l'oportunitat de ser testimonis de la creació d'aquest món a través de l'exercici memorialístic dels seus protagonistes, perquè és capaç, com a narrador, alhora que el fabrica, d'analitzar-ne i ponderar-ne les virtuts i els defectes. De capgirar, amb l'ús de la ironia, les fortaleses i les febleses que té aquesta societat humana. I conduir-nos, així, de la mà, com escriu Parcerisas, per explicar-nos-en també el final. Vist, doncs, des de la distància i la perspectiva que dona sempre el temps, es pot parlar també d'aquesta Mequinensa literària com d'un irònic paradís perdut. Idea proustiana

(«les vrais paradís sont les paradís qu'on a perdus») i que també recupera, per cert, el *Bearn*[20] de Llorenç Villalonga, una de les novel·les preferides del mequinensà[21].

Perquè la gràcia definitiva d'aquest o d'aquests mites és que assistim a la seva creació, transformació i fins i tot manipulació. És a dir, que som testimonis, sovint, de la seva falsedat. Els mites sobre l'assassinat de la Vallcomuna (EM), sobre la resurrecció d'Atanasi (CdS: 96-99), les múltiples detencions de l'Honorat del Rom (CdS: 277-280) o de la fatídica última nit de Mequinensa abans de ser inundada (CdS: 9-10) són tots creats pels mateixos personatges mequinensans. En realitat, el joc que opera constantment Moncada és el de la desmitificació de les suposades veritats històriques establertes. Com molt bé explica Kathryn Crameri en la seva anàlisi sobre història i mite dins la novel·lística moncadiana: «In many ways, the townspeople actually create a myth of —and for— themselves. They do this by creating versions of events that hide some of their more unsavoury aspects and instead present them in ways that show the townspeople in a good light. These versions then pass into the collective memory becoming part of the identity of the town» (2011: 109). Irònicament, la singularitat i l'especificitat del poble de Mequinensa, la seva memòria i identitat col·lectiva es recolzen en aquesta manipulació constant dels records per tal de "quedar bé" davant de la posteritat. Com diu més endavant Crameri: «Individual memory becomes collective myth or history only when these imperfect memories are shared» (2011: 123).

Els conceptes de memòria i de veritat, per tant, en el cas que ens ocupa, són sempre relliscosos. L'escriptor mequinensà narra els processos mitjançant els quals s'expliquen, es distorsionen, es discuteixen i, finalment, s'absolen o no certs relats de la consciència col·lectiva, recordant-nos constantment que la història col·lectiva de la gent de Mequinensa és generalment falsa en qualsevol altra cosa que no sigui l'ample traç històric. No obstant això, aquest procés és important (és, de fet, el fil de les trames) perquè crea aquest sentit de comunitat que permet que Mequinensa destaqui, literàriament, com un col·lectiu singular digne de ser explicat per sobre de la resta[22].

La combinació de records personals cap a la memòria col·lectiva del poble és el que va conformant-ne la identitat. Per aquest motiu, s'ha mitificat la imatge de certs

[20] «Bearn sabé somriure per espai de vint-i-dos anys: una eternitat. Avui que ja el mir d'enfora, és quan comprenc que era un paradís, perquè en aquest món no hi ha més paradisos que els perduts.» *Bearn*, Llorenç Villalonga, Club del Novel·lista.

[21]Entrevista a *L'Avenç* amb Muñoz (2004: 53).

[22] Traslladant-nos a Torrelloba (GdE), també es pot ressaltar aquest joc entre memòria històrica i veritat, quan es compara constantment la informació innòcua que publica la premsa (a fi de donar una imatge positiva del règim franquista davant del món) amb les clavegueres delictives i morals en les quals es mou gran part de la història.

personatges, com les fantàstiques cavalcades de l'enginyer Eliseu Canals, quan era un genet més aviat nefast (EM: 122); o s'han descrit falses heroiques batalles contra els carlins que, de fet, mai no van existir (CdS: 92-94). En tots dos casos, però, s'exalçaven virtuts que els unien com a col·lectiu. Com explicava Santi Vila a l'assaig *Elogi de la memòria*: «La memòria varia segons els casos i les experiències, com varia, també, depenent de si és construïda atzarosament o deliberadament, preveient que un dia serà llegida, recordada, font de rearmament moral i de resistència espiritual per a la comunitat» (Vila, 2005: 56). Vet aquí la posició dels mequinensans que, conscients de la finitud del seu poble, construeixen a poc a poc una memòria que els rescabali per sempre més de l'anonimat.

No podem parlar, doncs, per concloure, d'un mite de Mequinensa com a tal, sinó d'una Mequinensa literària conformada per mites diversos que, generalment, són falsos. I d'aquí el gran mèrit i singularitat de l'escriptor. La multitud de relats fantàstics i sorprenents, d'històries diverses que poblen contes i novel·les són sovint desactivades pel mateix narrador extern a través de la ironia —tema que tractarem amb detall més endavant. I és que qualsevol ínfula de posterioritat és supèrflua, no valen planys ni edens perduts. Els mites poden escolar-se riu avall com el taüt del qual parlàvem a l'inici. Casualitat o no, Moncada tancava el seu darrer llibre amb aquesta consideració del jutge Crònides cap al seu estimat secretari Mallol Fontcalda: «A tot estirar, cregui'm, ens espera l'improbable paradís del registre fòssil» (CA: 235). Hi ha algun vestigi de memòria més prosaic?

Oralitat

Certament, l'inici de la novel·la més cèlebre de Jesús Moncada, *Camí de sirga*, no sembla que pinti un panorama gaire divertit. Ens situem just al punt en què comencen les demolicions de les cases d'un poble que acabarà definitivament engolit per les aigües d'un pantà. Una casa cau estrepitosament per efecte de les màquines excavadores. És un fet tràgic, una data clau. Per explicar-nos això, l'anònim cronista que ens descobrirà totes les històries que s'amaguen en els últims anys de vida de la vila, ens aplega un feix de testimonis orals que exemplifiquen com es va viure la darrera nit d'aquesta vila.

Els testimonis són escruixidors. Diuen que el rellotge del campanar es va aturar durant la vigília. L'avaria era una clara premonició del que havia de passar l'endemà, en què també s'aturaria per sempre més el temps de vida del poble. Altres testimonis afirmen que el capvespre anterior va ser tempestuós, que la pluja, entre un cel roig i violaci, semblava que ataqués el poble. Els testimonis parlen d'un silenci espès, d'uns carrers deserts. D'uns habitants esporuguits, tancats a casa, pregant perquè no arribés mai l'endemà, la data fatídica en què, oficialment, començaria la destrucció definitiva del poble. Certament, ens diu el cronista (aquest alter ego de Jesús Moncada), tots els testimonis tenien un punt en comú: eren esborronadors. També en tenien un altre, però. Tots, absolutament tots, eren també mentida.

Amb aquest irònic inici, Jesús Moncada dona el tret de sortida de la novel·la. I en marcarà clarament el to. Al llarg de la multitud de personatges i d'històries que ocuparan les pàgines d'aquesta obra, Moncada anirà posant en relleu la fragilitat de la memòria i de la transmissió oral. Més, en un context tràgic com és el de la desaparició d'un poble, que deriva en uns comportaments ben singulars per part dels seus habitants.

L'escriptor emmarca aquest torrent d'històries en una societat, sembla, molt peculiar, la mequinensana de finals del XIX i els primers dos terços, *grosso modo*, del segle XX. Un poble amb una ubicació especial, que acaba esdevenint un niu de múltiples relats. Tots aquests episodis que s'aniran encadenant, amb analepsis i prolepsis, al llarg de la novel·la, parteixen, en realitat, de la convivència entre les diverses persones que conformen el nucli humà d'aquest poble. De les relacions entre uns i altres, de disputes, enveges, rumors i xafarderies (algunes pràcticament convertides en llegendes) que s'han anat transmetent de generació en generació, amb la manipulació inherent que tot això comporta. Com bé descriu el crític literari Joan Todó: «Qui hagi viscut en un poble (o

en una ciutat provinciana) sap que, durant anys, les converses poden girar al voltant d'uns pocs temes, generalment protagonitzats per un individu o una família del mateix municipi, algú que l'ha feta grossa: [...] De conversa en conversa, la narració dels fets va modificant-se, es va creant la temptativa, més aviat fràgil, d'una versió col·lectiva, no gaire fiable i sempre subjecta (segons amb qui parlis) a contradiccions» (Todó, 2017: 65). És exactament això el que passa a la Mequinensa de Moncada.

Ens trobem davant, doncs, d'una societat, eminentment oral —com la majoria, de fet, en els temps històrics en els quals se situa la història, en què no hi havia un accés fàcil a l'escriptura. I, com veurem, la narrativa de Jesús Moncada parteix d'aquesta llavor sempre tan escàpola, la cultura oral, per fructificar en una ferma literatura.

Són diversos els autors que han analitzat al llarg del temps el concepte d'oralitat, o de "cultura oral", en relació amb la literatura o la "cultura escrita". Un dels pioners fou Eric Havelock, que va ser dels primers a reivindicar el paper clau de l'oralitat en qualsevol posterior manifestació de lletra impresa. Com bé afirmava en una de les seves últimes intervencions acadèmiques: «La oralidad y la cultura escrita" [...] Estas palabras caracterizan a sociedades enteras que se han basado en la comunicación oral sin utilitzar la escritura. [...] se las utiliza para identificar un determinado tipo de consciencia, que se supone que es creado por la oralidad o es expresable en la oralidad. [...] Entre ellas hay una tensión creativa recíproca.» (Havelock, 1995: 25)

Valen aquestes paraules, com veurem més endavant, per a l'obra de Jesús Moncada, que s'origina precisament d'aquesta "tensió creativa recíproca". Hi ha una clara autoconsciència entre els habitants del poble de què suposa ser de Mequinensa i quina càrrega històrica comporta. Paral·lelament als estudis de Havelock, és també molt destacable l'aportació que va fer el suís Paul Zumthor dins del camp dels estudis de la poesia oral, en base a la seva formació medievalista. En aquest sentit, Zumthor també va reivindicar el paper clau de l'oralitat com a font primigènia de les històries que, amb el temps, la convenció ha considerat literatura:

> «Resulta inútil pensar en la oralidad de forma negativa señalando sus rasgos en contraste con la escritura. Oralidad no significa analfabetismo, el cual se percibe como una carencia, despojado de los valores propios de la voz y de toda función social positiva. […] toda oralidad nos parece más o menos una supervivencia, un resurgir de algo anterior, de un comienzo, de un origen.» (Zumthor, 1991: 27)

En contraposició, doncs, a considerar l'oralitat intrínsecament com a pròpia de societats analfabetes, cal tenir sempre en compte que, en realitat, és l'origen i la supervivència de molt del que ha de venir després —la literatura pròpiament dita. En aquesta oralitat de transmissió popular es basen gran part de les històries que, al cap i a la fi, narra Jesús Moncada.

La feina d'aquests dos crítics ajuda, doncs, a bandejar qualsevol prevenció acadèmica de menyspreu cap a tot allò que tingui a veure amb la cultura de l'oralitat. Ja que, com expliquen, sense aquest origen no hi hauria de cap manera la resta. Recollint el guant d'aquests dos autors (sobretot del primer) apareix la figura de Walter J. Ong. El professor americà va ser qui va explorar amb més profunditat aquesta transició entre oralitat i literatura i com això afectava la cultura i la consciència humanes. I és que, de fet, considera Ong, la idea d'oralitat és completament inseparable de la literatura, no es pot entendre una sense l'altra, perquè sense tot un conglomerat d'històries de transmissió oral prèvies, mai no hauria arribat a existir la literatura. Així doncs: «La condición oral bàsica del lenguaje es permanente [...] Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados». En conseqüència: «La escritura nunca puede prescindir de la oralidad» (1987: 17).

L'oralitat és sempre anterior a l'escriptura. Al cap i a la fi, conclou Ong, no deixa de ser-ne una derivació gràfica. Resulta interessant, tot llegint aquest autor, comprovar la crítica aferrissada que fa del concepte "literatura oral" (1987: 20) en tant que oxímoron, ja que si alguna cosa és escrita (literatura), automàticament deixa de formar part de l'oralitat[23]. La mateixa etimologia de la paraula *literatura* que deriva de la llatina *littera*, que vol dir *lletra*, així ho demostra.

D'aquesta manera, Ong es dedica més aviat a descriure les particularitats del que denomina una "cultura oral", que, pel tema que aquí tractem, podem relacionar perfectament amb la Mequinensa literària de Jesús Moncada. Tant el temps històric en què estan situades com la concepció dels personatges i de les seves vicissituds, així ho faciliten. Vèiem, a l'inici d'aquest apartat, com la darrera nit mequinensana abans de la

[23] En un sentit contrari, tanmateix, es posicionen alguns estudis més recents, com els d'Emilia Ferreiro (2002: 151) en què afirma que l'oralitat com a objecte d'estudi lingüístic no hauria estat possible sense l'escriptura, ja que el text escrit ha donat el suport material necessari per a la reflexió d'un concepte, l'oralitat, en constant moviment i evolució. O, acostant-nos a la realitat catalana, els estudis de Serra Campins, que justifica el sintagma "literatura oral": «Malgrat la contradicció entre el mot literatura, —l'etimologia del qual comporta l'escriptura —ja que deriva de *littera*— i el mot *oral*, que la nega, el nom és ben acceptat, perquè té l'avantatge que destaca el caràcter artístic dels materials no escrits que la integren. (2012: 17)

construcció del pantà s'havia transmès a partir del testimoni oral de diverses persones, que donaven la seva versió de com s'havia esdevingut (versions, irònicament, totes falses, però aquest tema l'abordarem més endavant). Qualsevol societat basada en la transmissió oral parteix del fet que, precisament, per aquest aspecte, tenen fins a cert punt molt limitat el seu coneixement. Prossegueix Ong, en el seu minuciós estudi: «En una cultura oral, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los processos de pensamiento. Uno sabe lo que puede recordar.» (1987: 40) I aquí entra en joc una altra de les variables que ja hem vist: la memòria. La cultura oral coneix, només, allò que pot recordar, allò que s'ha anat transmetent amb el pas del temps —sigui cert o no. Per tant, es tracta de dos conceptes, oralitat i memòria, estretament relacionats. I que, en el cas de la literatura moncadiana, com veurem, avancen també agafats de la mà.

Si ens situem en aquests paràmetres, cal tenir en compte que una cultura com la mequinensana, basada en l'oralitat, no disposa de gaires textos. No hi ha espais escrits on aferrar la volatilitat dels records. Per tal, doncs, que tot aquest coneixement, tota aquesta tradició, prosperi d'alguna manera és imprescindible la comunicació constant entre els seus habitants. La repetició d'una història moltes vegades és el que l'acaba convertint en llegenda. I d'això, com sabem i comprovarem al llarg d'aquestes pàgines, a Mequinensa, en van sobrats. No pas de llegendes en un sentit més tòpicament històric, sinó podríem dir-ne de caires més quotidians. La diferència, per tant, entre la concepció que proposa el teòric americà i les novel·les i contes que escriu el mequinensà es basa en la transcendència que cerquen un i altre. Mentre que Ong es refereix a aquelles històries i llegendes que vertebren, amb el pas del temps, l'autopercepció d'una societat concreta (la poesia oral, el cant de gesta) (1987:41), l'obra de Moncada es basa, precisament, en la reconstrucció o reactualització irònica d'aquests relats. Relats que, com veurem, parteixen més aviat del drama familiar, la xafarderia, el rumor, l'anècdota o la broma que no pas d'esdeveniments netament històrics o memorables. Aquesta vinculació del relat oral amb l'humor és també fonamental. Com diu Barry Sanders a propòsit de Geoffrey Chaucer, el primer gran autor anglès: «El cuento y la broma son los mellizos siameses de la ficción, los une su común dependencia de la falsedad. Al igual que la metáfora, ambos sugieren que la vida puede vivirse entrelíneas» (1995: 162). Aquest tipus de lectura, entre línies, més enllà del que signifiquen estrictament les paraules, resulta clau per entendre també Moncada, en aquest seu pas de l'oralitat a l'escriptura.

És sens dubte gràcies a l'oralitat i al sentit de la ironia que totes aquestes històries poden arribar a la ploma del "cronista" de *Camí de sirga*, o d'*El Cafè de la Granota*. És gràcies a la transmissió oral familiar que Arnau de Roda i Bernat de Vallmajor coneixen els detalls més esgarrifosos d'*Estremida memòria* i de *La galeria de la estàtues*. I sense un fort substrat oral, no s'expressarien amb la credibilitat amb la qual ho fan els protagonistes d'*Històries de la mà esquerra* i de *Calaveres atònites*.

Moncada manipula, transforma i fixa aquesta memòria oral del poble de Mequinensa i la converteix en literatura. Ara bé, concretem-ho una mica. Quan parlem de memòria oral, de què estem parlant exactament? Què és el que es transmet de pares a fills? Diu un personatge mequinensà que, quan naixem, el nostre ADN pot incloure, evidentment, trets físics com el nas o les orelles del pare; però, per sort o per desgràcia, també les seves idees polítiques i l'herència de velles disputes familiars o veïnals. Odis i fílies també s'hereten de generació en generació. El traspàs del testimoni és continu, com una cursa de relleus al llarg del temps. D'aquests petits o grans drames particulars, el mequinensà en fa retaules de vida. Com comentava Sandrine Ribes en una aproximació a l'oralitat dins l'obra de Moncada: «The popular voice takes on many oral activities with varying forms: rumours and superstitions, legends and histories, etc.» (2011: 81).

Aquests "rumors, supersticions, llegendes i històries" són els que el filòleg Josep Murgades en un article panoràmic sobre la narrativa de Moncada (2003) va assimilar a un concepte ben interessant que encunyà André Jolles, el de "Formes simples". Jolles definia així aquestes "formes simples":

> Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses elements premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois *vouloir dire* et *signifier* l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une *Forme simple*. (1972: 42)

Jolles, al llarg del llibre, analitza la dicotomia que s'ha format durant molt de temps entre el que ell anomena "Formes savantes" (les formes erudites, podríem dir-ne) i aquestes "Formes simples", que formen part del llenguatge humà de manera intrínseca i que, tradicionalment, no han entrat dins del cànon d'allò que es considera pròpiament "literatura". Formes de tradició orals que han anat apareixent i transformant-se al llarg dels segles fins a arribar als nostres dies. Emprant la terminologia de Jacob Grimm aquestes dues formes es definirien de la següent manera: «On dira de la première forme

qu'elle est la poésie d'Art, «préparation», et, de la seconde, on dira qu'elle est poésie de Nature et «création spontanée» (1972: 183).

D'aquesta "création spontanée", Jolles conceptualitza, per exemple: la llegenda, la gesta, l'enigma, el mite (com ja hem comprovat), la locució... I també el conte. L'autor holandès (nacionalitzat alemany a partir de la I Guerra Mundial) es pregunta per la consideració que pot tenir aquest gènere. Per respondre a aquesta pregunta, fa una breu anàlisi històrica en la qual intenta definir les seves característiques en contraposició a les de la novel·la. Tot i que aquesta anàlisi es fa a partir d'exemples clàssics de la literatura europea (en gran part, dels germans Grimm) algunes de les consideracions sobre el "conte" ens poden resultar útils en aquest treball. Una d'elles és la de la universalitat dels contes, la creació d'una lògica interna aplicada en cadascuna d'aquestes formes: «[...] les lois de formation du conte sont telles que, toutes les fois qu'on les transporte dans l'univers, celui-ci se transforme *selon un principi qui ne règne que dans cette forme et n'est déterminant que pour elle*» (1972: 185).

Aquesta idea, és clar, té molt de sentit en un autor com Moncada, creador de tot un univers propi (que engloba reculls de contes i també novel·les), regit per unes lleis i uns comportaments singulars que donen sentit a aquest món mequinensà. L'inici de *Calaveres atònites* és autènticament revelador en aquest sentit: «Si acceptava a ulls clucs que l'antiga Mequinensa era pel cap baix el rovell de l'ou de la galàxia, el foraster intel·ligent s'hi trobava de seguida com a casa.» (CA: 9) El *mequinensacentrisme* –podríem dir-ne– és una de les actituds bàsiques dels personatges que poblen aquestes històries i és, alhora i pel que comporta, una de les grans virtuts humorístiques.

Però no ens desviem encara de Jolles, la lectura del qual encara ens pot aportar informacions del nostre interès. En el seu camí per englobar el conte com a "forma simple" hi trobem una altra característica definitòria que podem aplicar a l'oralitat dels personatges de Jesús Moncada:

> On a coutume de dire que chacun peut raconter un conte [...] «avec ses mots propres». Les limites de ces «mots propres» peuvent, le cas échéant, être extrêmament étroites, comme on l'a bien vu pour la locution, le proverbi et la devinette. [...] Pourtant l'idée de raconter «avec ses mots propres» contient una certaine vérité: il ne s'agit pas, de toute façon, des paroles d'un individu en qui la forme se réaliserait, il ne s'agit pas d'un individu qui serait la force ultime d'exécution et donnerait une réalisation unique à la forme en lui conférant par surcroît sa marque personelle. (1972: 186)

Això lliga directament amb el tema d'aquest estudi: els contes o fragments de novel·les en els quals Moncada cedeix la paraula als seus personatges per tal que s'expliquin "amb les seves pròpies paraules". Com l'estil a l'hora d'explicar-se, la tria de lèxic d'uns i d'altres, per exemple, condiciona la lectura que acabem fent els lectors del relat en qüestió. Com brilla l'habilitat de l'autor mequinensà per anar despullant els narradors de la història a través de les seves pròpies paraules.

Formes simples es tracta, en termes generals, d'una lectura interessant, reveladora i, per tant, recomanable; i, com veiem, aplicable a l'autor que aquí analitzem. Ara bé, aquest estudi de Jolles fou publicat per primera vegada el 1930 i, tot i l'atracció *per se* que representa, el que més ens interessa en aquest cas és la lògica actualització del concepte de "forma simple" que podem aplicar a l'autor de la Franja. I és que les històries que planteja Jesús Moncada parteixen, sobretot, de les xafarderies, dels rumors, de les enveges o de problemes eminentment domèstics i quotidians. Són el que podríem qualificar com a "formes simples modernes". La resolució d'aquests petits conflictes o equívocs (sovint magnificats pels tremendisme dels mateixos personatges) és la trama principal sobretot, pel que fa als contes, però també d'alguns fragments de les novel·les. La vida en un poble podia ésser anodina, però aquest fet canvia completament quan passa pel sedàs de la ploma afilada de Moncada. El gran mèrit de l'autor, a més, està en el fet que les condicions i les actituds dels personatges mequinensans acaben esdevenint un autèntic fris de la condició humana.

L'actualització d'aquest concepte de forma simple s'encara de dues maneres diferents depenent, sobretot, del punt de vista adoptat pel narrador. Això vol dir que ho analitzarem de forma diferent si estem parlant de contes o de novel·les. Fixem-nos-hi.

Preponderantment, en els contes, va guanyant importància la forma monologada, de manera que l'oralitat la trobem en la mateixa manera d'expressar-se dels personatges, que prenen directament la paraula per parlar dels seus problemes o neguits. En canvi, les novel·les, mantenen sempre una veu narradora extra-diegètica (Genette, 1972: 284)[24], que se situa sempre per sobre dels ens de ficció, en un pla eminentment irònic, com vèiem a l'inici d'aquest capítol i explicarem amb detall en el següent.

Això, per tant, també comportarà un tractament de l'oralitat diferent, més o menys directe pel que fa a la nostra lectura. En els contes, pel seu aspecte formal, la transmissió oral serà més clara que a les novel·les. La transmissió de les xafarderies i

[24] Vegeu apartat El punt de vista narratiu (p. 98).

dels rumors és necessàriament més creïble quan es fa des del discurs directe o, si tornem a la nomenclatura genettiana, "restituït" (1972: 227). És el que trobem, sobretot, en els relats breus. A través de la veu directa dels personatges, a través del que diuen (i, de vegades, del que callen) i del com ho diuen, descobrim un munt de petites històries que, en conjunt, formen la personalitat literària del poble de Mequinensa. A les novel·les, en canvi, el narrador extern s'encarregarà sovint, irònicament, de mostrar-nos la fragilitat d'aquesta transmissió.

Sobre la concepció d'aquesta oralitat dins del poble, combinada amb la xafarderia, podem veure'n un parell d'exemples clarificadors. Pel que fa a les novel·les, ja hem observat a l'inici el to irònic amb el qual s'encara el valor del feix de testimonis que volen donar la seva versió de l'última nit del poble antic de Mequinensa l'any 1971. Una mica més endavant, també a *Camí de sirga*, ens trobarem amb el personatge de Feliça Roderes. Des del seu balcó privilegiat, sempre vigilant, aquesta pitonissa es dedicarà, durant la primera part de la novel·la, a demostrar la seva saviesa i els seus dots de futuròloga —amb resultats, val a dir, més aviat exigus. D'aquesta manera, saluda públicament l'arribada del primer cotxe a la vila:

> *Quan* [l'enginyer amb el cotxe] *baixava de l'automòbil, retrunyí la veu estentòria de la senyora Feliça Roderes, sentinella en el seu balcó predilecte, a la banda de ponent de la plaça. L'enginyer, amb un peu encara a l'estrep del Ford, es quedà estupefacte davant la figura vestida de negre abocada a la reixa: l'endolada proclamava la presència del monstre amb rodes com un signe infal·lible de la proximitat de la fi del món. (CdS: 103)*

L'astorament, tanmateix, només afecta l'enginyer foraster. Com ens informa el narrador a continuació, tots els mequinensans estan més que acostumats a les profecies dramàtiques de Feliça Roderes, ja sigui amb motiu d'un eclipsi, d'una tempesta o de l'arribada del cinematògraf. De fet, el seu púlpit és conegut irònicament com el Balcó de l'Apocalipsi. I, més endavant (CdS: 128, 148, 165), tindrem l'ocasió de retrobar-la amb noves prediccions i queixes, sempre de contingut admonitori. En aquest cas, però, tenim l'evocació oral d'un personatge passada pel sedàs dels comentaris del narrador extern.

No passa ben bé al mateix si ens traslladem als contes. Un bon exemple el trobarem en el relat que obre *El Cafè de la Granota*, «Un barril de sabó moll». Allà, el personatge del vell Cristòfol explicarà de forma ben didàctica una curiosa anècdota a partir del trasllat de la mercaderia d'un llaüt. Ens interessa, ara, però, fixar-nos no tant en el

contingut de la trama en si, sinó en les esparses notes de xafarderia amb les quals el narrador amaneix la història i que són, conseqüentment, mostres de l'oralitat que aquí analitzem. El vell Cristòfol, de fet, no participa directament en la història i ni tan sols n'és un testimoni directe, ja que per aquestes dades remet en tot moment als records d'altres habitants, "sempre fiables".

> *La Marieta Peris, més coneguda per la Gramola, [...] ho plegà tot fil per randa i més tard em jurà que el peó no havia badat boca; i si ella ho digué, pots escriure sense cap mania que el Florenci no la badà.* (ECG: 9)

El sobrenom d'aquest personatge ja és prou clarificador. A continuació, de manera intercalada amb la història que se'ns explica (com un pobre llaüter havia de carregar un barril de sabó moll pel carrer més costerut del poble), anirem resseguint com ho van viure altres testimonis oculars. L'Adelaida havia de ser la destinatària del barril:

> *La botiga de l'Adelaida era on encara és, a la punta de dalt del carreró de Sant Francesc; qui no hi és, és l'Adelaida: fugí amb un recaptador de la contribució i amb les contribucions recaptades quan tu eres encara una melitxa.* (ECG: 9)

En Miquel la "Clenxa" és el simpàtic barber del poble, que tindrà també diverses aparicions al llarg de tot aquest llibre:

> *Tu, a la Clenxa ja no el vas conèixer; al cap de poc d'aquesta història es va escapar amb la dona d'un manescal que vam tenir a la vila i va obrir una perruqueria al París de la França.* (ECG: 10)

Finalment, en Teodor, un apotecari, figura que sempre està a punt per valorar els fets amb apunts irònicament erudits (que prefigura el que serà l'Honorat del Rom):

> *Un apotecari, el Teodor, el qual tampoc vas arribar a conèixer perquè va fugir fa molts anys amb la dona d'un gallinaire que venia a vendre aviram a la plaça, va arribar a l'extrem de comparar el Florenci amb un que li deien Sísif, [...] ¿Caldrà que et digui que el Florenci va ser per sempre més el Sísif de la Ribera?* (ECG 12-13)

Òbviament, els fragments citats no són gens casuals, i és que la repetició de la conducta fugitiva d'alguns dels testimonis dels fets, no només aporta la vessant humorística de la història, sinó que també és el model del tipus de relat oral que s'exemplifica amb aquest text, en el qual s'intercalen les típiques xafarderies de poble, que formen part de l'imaginari col·lectiu, en l'explicació dels fets. Fa més sentit que mai, doncs, la

definició de xafarderia que dona Lluís Flaquer al seu assaig *De la vida privada*: «com aquell mitjà informal de control de la societat consistent en la intrusió (verbal) en les vides privades dels altres per tal que es conformin a les normes socials en vigor» (1982:104), ja que aquesta activitat forma part de manera indestriable de la vida dels pobles i, en conseqüència, també dels mequinensans. D'aquesta manera es comença a formar una imatge de Mequinensa feta a partir d'anècdotes i xafarderies, sempre simpàtiques i amb un punt de trapelleria, que són les que acaben donant aquest contingut amable que ens queda del poble.

Aquest testimoni que dona el vell Cristòfol es fa des d'un espai que acabarà sent emblemàtic al llarg de tota la producció moncadiana, el cafè. Com veurem més endavant[25], el cafè és un espai clau en la concepció de les històries, tant de contes com de novel·les, perquè és l'espai des del qual són relatades en moltíssimes ocasions. Els cafès de Mequinensa són un punt de trobada fonamental per als personatges, que hi practiquen no només l'evocació de records del passat, sinó també un gènere de conversa que esdevindrà paradigmàtic del tipus de vida a Mequinensa: la tertúlia. El mateix Moncada reconeixia la influència real de les tertúlies mequinensanes[26] com a font de les seves històries. Un testimoni oral que, podrem comprovar-ho, trasllada perfectament a la seva literatura. Les primeres valoracions de l'obra de Moncada ja destacaven aquest fet com, per exemple, la de l'escriptor Ignasi Riera:

> «Moncada juga, a més a més, amb els mecanismes del *racconto* popular, de cafè. Està convençut que el cafè és la Universitat més activa per la majoria, el lloc on creixen i s'ensorren fames i prestigis, l'aula oberta a tota mena de debats. [...] s'ha destacat com un autor que creu en els valors de la tradició oral, estructura bàsica sobre la qual sustenta les seves narracions» (1989: 8).

Aquesta estructura bàsica sobre la qual sustenta les narracions és ni més ni menys que aquesta tertúlia de la qual parlàvem. En un suggeridor assaig sobre el tema Enrique Tierno Galván afirmava que la tertúlia era el «sustitutivo sedentario de la aventura» (1961: 249). Efectivament, els personatges de Moncada converteixen les seves estones d'oci al poble en un autèntic intercanvi d'opinions, teories i conspiracions banals, que es produeixen pel simple gaudi de fer-les. Els presumptes secrets familiars són una font

[25] Vegeu capítol Espais a les novel·les (p. 111)

[26] Deia Moncada: «Era l'àgora! Era l'antiga àgora grega; s'hi discutia de tot, del diví i de l'humà; no s'escapava res… I al costat de l'humor, que dilueix i endolceix les coses, també hi havia la mala bava que la brama sempre comporta. Les tertúlies als cafès de Mequinensa eren una meravella!» (Moret, X., 2005: 12)

d'històries inesgotable. Com diu un personatge de *Calaveres atònites*, en el relat «Fet d'armes», a propòsit de la popularitat que ha assolit el seu petit drama familiar: «I comprenc l'interès de la gent, aquestes històries fan greix, ajuden a viure. [...] ¿Què puc fer-hi? Si jo mateix xalo amb les històries dels altres, he d'acceptar que els altres xalin amb les meves [...]» (CA: 98).

És, pràcticament, un *quid pro quo* a costa de la vida de tots plegats. Afirma també Tierno Galván, que la tertúlia és purament opinió, amb un acord tàcit entre tots els contertulians: «cada uno tolera y en principio admite lo que dicen los demás, siempre que los demás toleren y en principio admitan lo que dice él» (1961: 248). En el fragor de la dialèctica, no importa tant la realitat o la mentida del que es proclama perquè, al cap i a la fi, tot acaba estant condicionat a l'opinió subjectiva del personal. Com acaba passant en les novel·les i els contes de Moncada: «La tertulia se convierte en centro del chisme y de la murmuración más torpe» (1961: 256). Només des d'aquesta òptica podem entendre les puerils disputes entre les senyores del Saló de la Verges Màrtirs i els àcids comentaris que es fan al Cafè del Moll durant diverses escenes de *Camí de sirga*, per exemple.

Cal remarcar, però, que des dels seus inicis molts dels relats breus de Moncada parteixen ja d'una escena de tertúlia (acompanyada, a voltes, d'una partida de botifarra), per desenvolupar-la com a propi tema del relat («Strip-tease», HME) o com a arrencada per evocar algun episodi pretèrit («Aniversari», HME)[27]. Fins i tot un dels pocs contes que no tenen com a escenari el poble de la ribera («Història de dies senars», HME)[28] té també una escena en la qual els personatges es reuneixen en un bar barceloní per matar les hores en agradable conversa. Aquest fet s'accentuarà encara més amb *El Cafè de la Granota* on, com el seu títol indica, el cafè serà l'espai des del qual s'evocaran gran part de les històries que s'aniran desgranant, sovint, a partir dels records del vell Cristòfol.

També tindrà importància, com dèiem, a *Camí de sirga*, en què sovint se citarà la tertúlia del Cafè del Moll, la del Casino de la Roda o la dels berenars del Saló de les Verges Màrtirs, com a escenaris des de les quals es parla o es posa en dubte la veracitat dels temes que s'hi tracten. Les tertúlies esdevenen petits reductes de llibertat en què cada personatge es permet de dir-hi la seva. Són vies d'escapament. Segons Tierno Galván, i ho podem aplicar precisament a aquestes pàgines de Moncada: «la tertulia, particularmente en las épocas del absolutismo, ha servido [...] lo mismo que en otro

[27] Ho analitzarem amb més detall a Estructura dels contes (p. 205).
[28] Analitzat a Contes no mequinensans (p. 237).

aspecto la tragedia de los griegos, de *catharsis* social.» (1961: 253). El fet que, a la Mequinensa de Moncada, sovint sota el jou franquista, l'assistència a una tertúlia o altra estigui condicionada per l'estament social, laboral o les preferències polítiques, permet a l'autor d'anar jugant amb la llibertat d'opinió que, dins d'aquests contextos privats, els personatges poden expressar. Els comentaris irònics de personatges com l'Honorat del Rom o l'Estanislau Corbera només són possibles dins de la seva tertúlia. Fora, serien censurats. Passa exactament el mateix, però traslladat al segle XIX, amb *Estremida memòria* i les converses de caire progressista del Cafè Varsòvia. I els pròcers torrellobins i les seves avorrides converses de saló seran escarnides a *La galeria de les estàtues*. Com conclou Tierno Galván: «La tertulia expresa un profundo sentimiento estético de la vida. El tertuliano, particularmente el tertuliano de café, inventa, imagina, finge y representa, viviendo el mundo como una creación espontánea y personal. [...] la tertulia significa el escape, por la vía del esteticismo, de la asfixiante realidad política y social» (1961: 265).

Les tertúlies mequinensanes són aquesta via d'escapament, l'àgora que tot ho posa en dubte, que iguala rics i pobres per la via de l'humor i del sarcasme. La deu d'històries que no només les engega sinó que és capaç d'aturar-les, quan cal, per analitzar-ne i disseccionar-ne virtuts i defectes. La tertúlia de cafè és el punt d'arrencada d'aquest viatge sedentari per la vida privada dels mequinensans. Sens dubte, per tal de poder elaborar tot aquest argumentari a l'hora de tertuliejar o d'evocar certs episodis del passat, és de menester una gran capacitat verbal. Ja parlàvem abans de les societats orals, que, com també afirma Ong (1987: 47), estimulen moltíssim la fluïdesa de la parla i són, per tant, d'una enorme loquacitat.

El fet que els protagonistes prenguin la paraula ens ajudarà a conèixer una forma d'expressió peculiar que, sovint, portarà associada un aprofundiment en la psicologia del personatge, sobretot en els casos dels monòlegs. Això passarà sobretot en els contes, però també en alguns fragments de les novel·les, com els monòlegs que ens regalaran els personatges d'Arquimedes Quintana (CdS), de Cebrià de Ribesmortes (GdE) o de Baltasar Garrigues (EM). A través dels seus discursos els coneixerem més a fons. Consegüentment, cal tenir clar que els personatges de Moncada es caracteritzen també per la seva enorme capacitat explicativa. Encara que com analitzarem, més d'una vegada, es tracti de personatges innocents amb poca consciència d'allò que estan explicant, tots mostren una gran prolixitat i una riquesa lèxica excepcional.

Per exemplificar tot això d'una manera més pràctica, podem fixar-nos en un aspecte concret que caracteritza l'oralitat dins la narrativa moncadiana: la fraseologia. Recuperem per darrera vegada les paraules d'Ong, que afirmava que: «Las expresiones fijas [...] en las cultures orales no son ocasionales. Son incesantes. Forman la sustancia del pensamiento mismo. El pensamiento en cualquier manifestación expresa, es impossible sin ellas, pues en ellas consiste.» (1987: 41). La credibilitat del llenguatge parlat dels personatges es fa bàsicament a partir de la fraseologia. Vegem-ho.

Jesús Moncada tenia la difícil tasca de fer versemblant literàriament una varietat lingüística, la de la Franja de Ponent, que es troba des de fa temps en una situació complexa. Com ja va fer notar Ramon Sistac a propòsit de la llengua de l'autor mequinensà, el parlar de la Franja correspon a: «l'únic territori del nostre àmbit lingüístic que no té entitat política, administrativa, geogràfica o socioeconòmica. [...] Com a *land* inarticulat, com a "fals territori", no disposa, almenys fins ara, d'una capital ni d'un centre de difusió cultural autòcton. Sens dubte que la situació tradicional de postergació del català com a llengua de cultura hi està força relacionada.» (2005: 42-43).

L'autor de Mequinensa, doncs, va ser segurament el primer d'aquest territori que va destacar amb gran èxit a escala nacional, i ho va fer amb una llengua literària que, tot i no renunciar a certes particularitats de la zona, esdevingué homogènia i assumible per parlants d'arreu del domini lingüístic català. En el mateix article que ja hem esmentat, Sistac aventura tres característiques de la llengua literària d'aquest autor: «l'adjectivació i, en general, el lèxic, la complexitat sintàctica i l'ús de la fraseologia i els estereotips». Pel cas que ens ocupa, resulta especialment útil i destacable l'última d'aquestes característiques, perquè és en gran part a partir de la fraseologia que els personatges, en els monòlegs, són plenament creïbles. Una de les proves més destacables de la importància de la fraseologia en l'obra de Moncada és el fet que, com comentàvem, Mercè Biosca i Károly Morvay estiguin treballant en la confecció d'un *Diccionari fraseològic Jesús Moncada* (DFJM)[29].

La llengua dels mequinensans és viva, doncs, sobretot, per la gran quantitat de refranys, locucions i frases fetes que inclou; nocions, els de refranys, locucions i frases fetes, que podem aixoplugar sota el paraigua «d'unitat fraseològica». Concepte que Maria Conca (2000) defineix com una estructura fixada, associada generalment a un context

[29] Vegeu Estat de la qüestió (p. 15).

comunicatiu, caracteritzada per una sèrie de trets, com la repetició (freqüència d'aparició), la fixació (procés de gramaticalització de la unitat), la idiomaticitat (el significat unitari de l'expressió no és deduïble del significat aïllat dels seus components), l'anomalia (presència d'elements lingüístics estranys a la resta de la llengua) o la institucionalització (reconeixement dels parlants com a unitat significativa).

Analitzant al complet l'obra de Jesús Moncada ens trobem que la major presència d'unitats fraseològiques apareixen en els seus relats curts, no pas en les novel·les. A què es deu, això? La hipòtesi és que molts dels relats curts tenen forma de monòleg o de soliloqui, ja sigui en una versió oral o epistolar. Això porta l'autor mequinensà a donar una major vivacitat a les paraules dels seus personatges —estan parlant, es dirigeixen a algú a qui volen explicar o convèncer d'alguna cosa. Fet que es tradueix en una major presència d'expressions d'aquesta mena. Una idea que ja va quedar analitzada amb profunditat en un treball anterior (Garcia Fuster, 2014: 15-19). Com molt bé resumia Corpas Pastor (1996: 151) a propòsit de les parèmies: «Los hablantes emplean este tipo de unidades con objeto de reducir la complejidad del acto comunicativo —de ahí su relación con las formas rutinarias—: las utilizan, por ejemplo, para mantener la comunicación, para suavizar situaciones conflictivas o para justificar el propio punto de vista.». És, en molts casos, aquest «justificar el propi punt de vista» el que porta sovint, de forma conscient o no, al seu ús en molts dels personatges mequinensans. Com es pot comprovar a la taula de personatges i fraseologia[30], la presència de personatges que n'empren és molt superior en els contes que no pas en les novel·les.

La presència d'aquests unitats fraseològiques en l'obra de Jesús Moncada està relacionada, en moltes ocasions, amb personatges no gaire intel·ligents o de poca cultura. Es creen, en conseqüència, unes històries que, implícitament, acostumen a derivar en situacions humorístiques. Ja se sap que «[...] gran parte de las paremias (no así las citas y algunos tipos de valor específico) se asocian con niveles culturales bajos y con inferioridad social.» (Corpas Pastor, 1996: 166). Una associació, la de parèmia amb nivell cultural baix, que ja havia donat amb anterioritat nombroses mostres de bona sintonia pel que fa a la literatura —el famós Sancho Panza de *Don Quixot*, sense anar més lluny.

[30] Annex, llista d'unitats fraseològiques dels personatges (p. 269).

La fraseologia és clau per a la creació d'aquests personatges. La naturalitat que s'assoleix en aquests monòlegs ve donada per l'ús constant que en fan. No hi ha una diferència substancial entre el suposat discurs escrit i l'oral, entre els contes monologats i en forma d'epístola (Garcia Fuster, 2014: 20-27), però sí que és cert que els narradors de mentalitat més innocent utilitzen molts més refranys i frases fetes, ja sigui en la seva forma habitual o desenvolupant, metafòricament i de forma "inconscient", l'expressió en si. S'arriba al punt, doncs, en què hi ha fragments que són autèntiques concatenacions fraseològiques, com a «La Plaga de la Ribera»:

> *Si li expliqués la* ***sang que m'ha costat*** *aprendre a pregonar, es quedaria esgarrifat, vostè, i es pensaria que vull albardar-lo; però no em dol la feinada,* ***no vaig treballar per al dimoni****. Ja em poden venir amb el pregó que vulgui, per difícil que sigui:* ***amb un cop d'ull*** *al paper en tinc prou* (ECG: 16).

Un altre exemple, potser encara més evident, el trobaríem a «L'assassinat del Roger Ackroyd»:

> *Quina* ***fura****, l'Hèrcules Poirot, noi! A tu i a mi, ens passaria un tren* ***per davant dels nassos*** *i ni ens n'adonaríem; a ell, en canvi,* ***no se li esmuny ni un sospir****;* ***és més llarg que una madeixa sense fil*** *i sempre et* ***deixa amb la boca oberta****, a causa del plegat de conclusions que treu de detalls pels quals tu* ***no donaries ni un ral*** (ECG: 91).

Veiem, doncs, en aquest cas, les habilitats investigadores d'Hèrcules Poirot descrites amb un llenguatge popular, clar i viu.

El fet d'emprar expressions com aquestes pot comportar, també, "connotacions geogràfiques" per restriccions diatòpiques (Corpas Pastor, 1996: 167). En trobaríem un clar exemple en l'expressió que empra el barquer Miquel Garrigues per descriure el físic estràbic dels seus homònims de llinatge al poble: «*Si els anomenem Cruïlles és* ***perquè miren amb un ull a Xerta i amb l'altre a Tivenys.****»* (ECG: 48). Una expressió com «Mirar amb un ull a Xerta i amb l'altre a Tivenys» és d'un ús evidentment molt restringit i requereix d'un context molt concret com el que presenta Moncada, per tal de poder ser compresa amb totalitat.

S'utilitza molt aquest tipus de narrador, innocent o antiheroi, sobretot en els dos primers llibres de contes, però també en tenim mostres en l'últim; observem l'inici d'«Una finestra al carrer de l'Ham». Un exemple, val a dir, paradigmàtic també de preterició, és a dir, d'aparentar no dir allò que realment es diu:

> *–Això, senyor Crònides, ja* ***no pot anar ni amb rodes****. M'estaré de dir que* ***en tinc els collons plens****, més que plens, rebotits, per consideració a vostè, al senyor secretari, aquí present, i al lloc on ens trobem* (CA: 67).

L'ús d'aquest tipus d'expressions està tan interioritzat pel parlant que fins i tot hi ha una exageració de la frase feta que, entesa en sentit literal, passa de tenir "els collons plens" a tenir-los "rebotits" (i això que no ho volia dir). Situacions com aquesta, són també una mostra de la capacitat d'aquestes locucions de funcionar: «generalmente como elementos anafóricos referidos a acontecimientos, situaciones o comentarios previamente» (Corpas Pastor, 1996: 219). Serveixen per il·lustrar amb major facilitat les conseqüències del que ha ocorregut; alleugereixen, com vèiem a l'inici del capítol, la complexitat de l'acte comunicatiu.

Moltes d'aquestes locucions, doncs, com bé justifica Corpas Pastor (1996: 224-225) constitueixen descripcions valoratives que expressen experiències o raonaments que poden ser presos com a models de comportament individual, o d'ordre social, acceptats per la comunitat del parlant. Així, per exemple, el protagonista i narrador del conte «Els delfins» descarta un dels candidats que podria ser el seu successor a l'hora d'iniciar les condolences en els enterraments, amb el refrany: «*I, ja se sap,* ***qui és fill de gat una hora al dia caça rates***». (ECG: 62). En conseqüència, no se'n pot refiar d'aquesta persona, simplement, per ser fill de qui és.

A més a més, l'escriptor mequinensà és capaç d'incloure aquestes frases fetes o refranys en contextos plenament humorístics. És a dir, l'expressió en boca del narrador aguditza encara més la situació divertida que se'ns està narrant; sumant-hi, en aquests casos, la inconsciència del protagonista, que no s'adona de la hilaritat que pot provocar el seu discurs. A la carta «Amb segell d'urgència», la narradora intercala un munt d'expressions populars amb conceptes religiosos. El Sagrat Cor que se li apareix a la protagonista li encomana un "encàrrec pelut" (CA: 32). Una missió que ella accepta amb fermesa perquè:

> *Si el mateix Jesucrist, sent com era el fill de Deú,* ***va ballar amb la negra****, ¿per quina raó, jo, una pobra pecadora (insisteixo, oncle, un parlar), hauria d'estar lliure de problemes?*
> *Mal m'està dir-ho tractant-se del Sagrat Cor: abans que parlés* ***ja li havia vist les dents*** (CA: 32).

El xoc d'idees, doncs, és evident, entre fraseologia popular i conceptes sagrats. I és d'aquí neix el ludibri.

Tots els exemples que hem emprat fins ara corresponen a alguns dels relats breus de Jesús Moncada. I és que, com comentàvem, és en aquests escrits on, pel fet de donar la veu als personatges, resulta més procliu al seu ús. A les novel·les, escrites, generalment, des d'un punt de vista hetero-diegètic, el nombre d'unitats fraseològiques baixa considerablement d'una manera proporcional. Només en els moments en els quals algun dels personatges pren la paraula, el discurs restituït que deia Gennette (1972: 227), augmenten altra vegada les locucions o frases fetes. Vegem-ne un exemple clar de *Camí de sirga*. El vell Arquimedes Quintana ens explica la seva experiència a la mítica batalla de Tetuan. Moncada cedeix la veu al personatge, que s'expressa així:

> *Vaig veure la lluentor de la gumia i vaig provar per instint de parar el cop amb el fusell; només vaig aconseguir-ho a mitges i vaig sentir un cop a la galta. Hòstia quin cop! La cosa va ser* ***ràpida com un llampec****: em va voler cascar per segona vegada i* ***fer-se'm la pell****. Li vaig fotre un tret* ***a boca de canó****: la tionada va aixecar-lo enlaire i* ***va caure com un sac****, mort.* (CdS: 39)

O, unes ratlles més endavant:

> ***La puta d'oros*** *—em vaig dir—,* ***el món és una closca d'ou****. I em vaig tornar a desmaiar.* ***Ves per on****, va resultar que aquell dia* ***ens havíem cobert del que en diuen glòria*** *a saber per què. Un servidor era —****gireu-hi el riu****—, gairebé un heroi. Tot plegat una matadissa fastigosa i prou.* (CdS: 40)

És, doncs, en aquests pocs fragments de la novel·la en els quals algun dels personatges intervé directament, quan tornen a aparèixer aquestes expressions. Fixem-nos que, fins i tot, esdevenen transformades pel mateix parlant "ens havíem cobert *del que en diuen* glòria" o que contenen, altra vegada, una connotació diatòpica evident, «gireu-hi el riu», que serveix per singularitzar enormement la caracterització del personatge.

Passa idènticament a *La galeria de les estàtues*. Novel·la amb un narrador heterodiegètic que ressegueix la vida de diversos personatges paral·lelament —en aparença inconnexos, però a la fi interrelacionats. Un d'aquests personatges, en Cebrià de Ribesmortes, àlies "Sèmola", ens regala uns quants còmics monòlegs que inclouen fraseologia diversa. Per exemple, aquí tenim l'opinió sobre la seva mare:

> *He dit a la mare que eres a Sebastopol i* ***és tan soca****, tan ignorant que s'ha limitat a dir que no sabia que havies canviat de pensió. Si la treus de modistes, reunions socials i viatges,* ***és com si parlessis amb una paret****. Resignació, minaire.* ***Fes el cor fort*** *i tanca els ulls. Per compensar-te de la putada, t'he preparat una bona sorpresa al vespre: [...] N'hi haurà* ***per llepar-se'n els dits****.* (GdE: 222)

O què recomana al seu amic Dalmau quan es veuen obligats a passar, per ordre del director de l'Escola Normal, uns dies de retir espiritual en un convent de Torrelloba:

> *—Deuen fer una bacanal al refectori i et conviden. Segur que la superiora* ***t'ha clavat l'ull*** *—mussità Sèmola—. Ara, fes-me cas, minaire inexpert: tu,* ***de cap a*** *la monja cambrera abans* ***no facis salat****.* ***Sé de bona tinta*** *que la festegen els canonges de la basílica.* (GdE: 340)

Si en alguna altra ocasió apareixen de forma seguida diverses unitats fraseològiques, és perquè es reprèn, amb estil indirecte, el fil del pensament d'un dels personatges. És el que passa en el cas de l'inspector Melquíades Serrador:

> *Havia procurat d'aprendre a fons l'ofici, que li inculcava, tant de paraula com amb l'exemple, el vell comissari Casablanca: executar allò que li manaven,* ***no buscar cinc peus al gat****,* ***dir amén*** *als de dalt,* ***nedar i guardar la roba*** *en les situacions delicades.* (GdE: 102-103)

És precisament perquè som en un monòleg intern de Melquíades, que recorda un discurs directe del passat, que retrobem el recurs fraseològic.

Finalment, tenim el cas de la darrere novel·la, *Estremida memòria*. Tot i la multiplicitat de capítols i de personatges que hi ha, són ben pocs els casos en què la fraseologia hi té una cabuda destacada. La veu del narrador, de fet, destaca molt per sobre de la veu dels personatges. Només en els moments en què Moncada es permet retornar a la forma del soliloqui, reapareix de nou la fraseologia. És el que passa amb el prolix discurs del barquer Baltasar Garrigues:

> *Si l'home troba un barquer brut, mal vestit, en fi, un safarós, fotuda; pensarà que* ***tots som de la mateixa corda****, que* ***ens moquem amb la màniga*** *i* ***entrarà a repèl*** *a la vila. Com passa amb les persones, la primera impressió costa molt d'esborrar; si t'encolomen un penjament,* ***ja pots fer sants que sempre faràs dimonis****.* (EM: 63)

Només retrobarem casos anàlegs en les falses cartes, monòlegs epistolars, per tant, que el personatge d'Arnau de Roda envia a l'autor de la novel·la, Jesús Moncada. Hi podem trobar fragments com aquest:

> *Per desgràcia, el llegat no incloïa la traça per explicar-lo. No em ficaré, per tant, en llibres de cavalleries, ¿què en sap el gat de fer culleres? (EM: 147)*

De nou, i finalment, l'ús del discurs directe pel part del personatge desemboca en un nou exemple de fraseologia. Sembla evident, doncs, que a gratcient o a la insabuda, el seu ús comporta un augment considerable d'aquestes expressions per part de Moncada. Un fet que millora considerablement la percepció d'oralitat que traspuen aquests fragments[31].

En resum i per concloure l'apartat. Hem pogut comprovar quines són les coordenades orals sobre les quals Moncada traça les bases de la seva narrativa. Basant-nos en les teories de Havelock, Zumthor i Ong hem vist com s'organitza una cultura oral primària i com, aquesta idea, es pot aplicar a aquesta Mequinensa literaturitzada; sobretot en el sentit d'identificar les fonts primigènies de les quals beu aquest autor. A continuació, acostat els conceptes de memòria i oralitat, per tal de lligar-ho amb les teories d'Andre Jolles i la reactulització del seu concepte de "Formes simples". Com el substrat oral d'històries diverses, més aviat quotidianes i àdhuc banals, poden convertir-se en literatura. Hem comprovat com el punt de vista, sigui bé des de la novel·la o bé des del relat breu, influeix en la visió que tenim com a lectors d'aquesta oralitat. Llegida pel sedàs d'un narrador extern o per la pròpia veu del personatge.

Aquest últim fet ens ha portat a l'anàlisi del concepte de tertúlia, com a fonament de moltes de les històries, tant pel que suposa com a punt d'arrencada com de comentari d'altres relats paral·lels. Per acabar, ens hem endinsat en l'aspecte de les unitats fraseològiques, com a mostra de caire més pràctic, per remarcar definitivament la importància de l'oralitat dins de l'obra de Jesús Moncada.

[31] Per veure'n més exemples, es pot consultar a l'Annex la llista d'unitats fraseològiques dels personatges (p. 269).

Ironia

Tant a les pàgines anteriors, com a les següents d'aquest treball, apareixen (i apareixeran) de forma reiterada uns conceptes, els d'humor i d'ironia, que sobrevolen qualsevol consideració que es vulgui fer de l'obra de Moncada. Tal com va reconèixer el mateix escriptor en múltiples ocasions[32], són unes peces clau per poder entendre tota la seva narrativa. Ara bé, quins són els límits d'aquests conceptes? Com s'apliquen realment a la literatura moncadiana? Al llarg de tots els contes i novel·les de l'autor hi ha un seguit de constants a l'hora de descriure certes situacions; de caracteritzar, per altra banda, psicològicament, certs personatges, que acaben esdevenint "marca de la casa", el to inconfusible de la seva literatura.

Abans d'entrar en classificacions i anàlisis concretes que ens serveixin de coixí per tot el que vindrà més endavant, cal tenir ben clar de què parlem quan ens referim, sobretot, a la ironia. Seguint l'estil de Moncada, quan explica que hi ha múltiples teories sobre la confecció del cafè que se serveix al Cafè de la Granota i que, d'entre la profusió d'ingredients proposats pels clients al llarg del temps, només un punt tenen en comú: la falta absoluta de cafè en el beuratge[33], podem afirmar que, entre la multitud d'aproximacions teòriques que s'han fet a la ironia al llarg del temps, només en un aspecte coincideixen totes: la dificultat acadèmica per definir-la de manera més o menys succinta[34].

I és que una de les seves principals característiques és la dificultat per establir-ne els límits. La ironia a la literatura, quan s'empra, esdevé un fenomen transversal, que amara el text en qüestió, de manera que és difícil escatir, exactament, on comença i on acaba. Pere Ballart, referència ineludible en aquest camp, recupera en un dels seus articles una simpàtica definició de Josep Pla sobre el terme (Ballart, 1996: 21). Pla explica que per tal de desinflar els "bufanúvols", és a dir, aquells vanitosos i arrogants, és necessària "una agulla fina i invisible". La ironia pot ser precisament això, una agulla subtil, afilada, que travessa tot el text deixant-hi un rastre especialíssim de complicitat; el camí

[32] Com, per exemple, «Sense humor i ironia, *Camí de sirga* hagués estat una novel·la insuportable» (Nadal, 1996: 54). També a les entrevistes amb Xavier Moret a *El país* (1992) i *Avui* (2002) i Josep Gras, *Regió 7* (1997).
[33] «Aniversari» (p. 147), dins HME.
[34] Evidentment, dins del camp de la literatura, per exemple, se li han donat múltiples definicions més breus. Una de les més celebrades, la d'Eugeni d'Ors, que parlava de la ironia com de la forma d'adhesió intel·lectual incompleta (1996: 708).

més intel·ligent per tal de fer caure les caretes. La ironia, al cap i a la fi, sigui o no del tot entesa, sempre deixa un pòsit[35].

Com dèiem, però, de definicions de la ironia en podem trobar a balquena. Totes aporten els matisos diferents que cada òptica reclama. En aquest sentit, funciona també la sentència que en donà Jankélévitch que considerava la ironia com una ullera de llarga vista girada al revés, gràcies a la qual passem a veure més petit, més insignificant, tot allò que ens concerneix (1982: 21). Idea que, d'alguna manera, podem relacionar amb les consideracions que, sobre la ironia, feia també Ortega y Gasset. El filòsof madrileny considerava que, arribats a cert punt de l'evolució artística, l'art ja només podia fer burla d'ell mateix. I, aquí, la ironia hi jugava un paper fonamental, indestriable de qualsevol manifestació d'aquest tipus, també la literària. Des d'aquest prisma, doncs, la missió de l'art seria: «[...] suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto encima de ella. Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas» (Ortega y Gasset, 1976: 58).

És en aquest mirar-nos-ho des de la perspectiva gradual oposada, que deia Jenkélévitch; és en aquest situar-nos-hi per sobre, que afirma Ortega y Gasset, que trobem en primer terme la ironia d'una manera imprescindible. I és que tal com conclou el filòleg Albert Rossich: «La sofisticació de la civilització contemporània [...] ha introduït un humor més elegant, menys conflictiu, basat sobretot en paradoxes lògiques i en la potenciació de la ironia, que és menys ofensiva, més distanciada, que l'humor tradicional» (1996: 7). Com veurem, en la majoria de les ocasions, l'humor de Moncada es basa en aquest humor més sofisticat que és la ironia.

Vistes aquestes aproximacions més o menys assagístiques, intentem acostar-nos-hi amb una mica més de detall. Els minuciosos i exhaustius estudis de Pere Ballart (1992, 1996) i, sobretot, el volum *Eironeia* (1994); i també l'anàlisi de Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía* (1986), ens hi poden ajudar. Tant Ballart (8: 1992) com Booth (1986: 26) coincideixen en el fet que és molt difícil definir la ironia, perquè, com estem veient, no és un concepte que es pugui analitzar com un tot indivisible. La ironia pot aparèixer

[35] Tal com deia el poeta Guerau de Liost en la seva sàtira número XII, dedicada a la Ironia: «Ironia, deessa que impàvida i fútil / t'esmunys entres els homes que sòpits badallen armats / i els trenques als llavis la frase més tèrbola i útil / amb una dolcesa terrible que els deixa astorats!» (1948: 637)

representada de moltes maneres. La "perversió" que n'ha fet el llenguatge col·loquial, sobretot dins l'àmbit periodístic, tampoc hi ha ajudat gaire[36].

Per començar, però, pot ser útil fixar-nos en l'etimologia de la paraula que esdevé, en aquest cas, una primera font útil per establir-ne un significat genuí. La paraula grega *eironeia*, significava en el seu origen "dissimulació"; i derivava, al seu torn, del mot *eiron*, és a dir "el qui dissimula". Vet aquí una de les característiques principals d'aquest concepte, el fingiment, la falsa ingenuïtat. Però no l'única, com veurem. Pere Ballart considera un tret característic de la ironia «su contraste esencial entre valores de signo diferente», que esdevé una modalitat literària «capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos» (1994: 295-296). Aquest contrast essencial entre valors de signes diferents ve a ser el mateix que Booth ja proclamava quan deia que la ironia: «delimita un universo de discurso en el que podemos decir con plena garantía ciertas cosas que son quebrantadas por las palabras expresadas en el discurso» (1986: 32). La contraposició entre allò dit literalment i allò realment expressat, la dissimulació.

És per aquest motiu que la ironia, ben emprada, resulta un recurs tan eficaç, perquè dibuixa un pont de feliç complicitat directament amb el lector, més enllà del discurs literal que proposa el text. Quan som capaços de fer una lectura irònica d'un escrit establim un vincle directe d'agudesa amb el narrador, establim un pacte tàcit (dissimulat) que va més enllà de la lletra impresa, fet que resulta enormement satisfactori; sobretot, per dos motius. Primer, perquè augmenta el nombre de significats de la lectura (el text conté més del que d'entrada semblava oferir-nos); i, segon, perquè amb aquesta operació, de forma més o menys conscient, ens sentim molt més recompensats intel·lectualment; sensació que, sens dubte, sempre suposa una nova font de gaudi. Sentim que el narrador compta amb la nostra col·laboració per captar el sentit final del text. I això agrada. Com resumia l'aforisme de Joan Fuster (1992): la ironia necessita còmplices.

Amb la voluntat d'acotar-ne realment els límits, Ballart proposa una sèrie de característiques definitòries sense les quals, considera, no podem parlar pròpiament d'ironia. Són les següents: «(1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de

[36] Qualsevol símptoma d'humor amb un mínim d'intel·ligència al darrere ja és catalogat d'irònic —com un epítet sempre positiu, val a dir. D'aquesta manera, es pot parlar tant de rèpliques polítiques com de lletres de cançons pop iròniques; de la mirada de la Gioconda damunt dels seus visitants, com d'una "mirada irònica"; o de finals inesperats en el terreny esportiu també batejats com a "desenllaços cruelment irònics", quan un equip pateix una derrota suposadament injusta tenint en compte el desenvolupament del partit.

valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva; y (6) una significación estètica» (Ballart, 1994: 311). Cadascun d'aquests trets és definit i exemplificat encara amb més detall, però, pel cas que ens ocupa ara, ja en tenim prou. Els exemples moncadians que veurem a continuació ens serviran de mostra.

Moncada se serveix, a grans trets, de dos tipus d'ironia diferents, que es desenvolupen, a posteriori, en diverses branques. En primer lloc, hi hauria les ironies intra-textuals, que fan referència directament a aspectes de la pròpia narració. I, en segon lloc, les ironies que contrasten el text amb el seu context comunicatiu, amb el món extern a la literatura. Les primeres les trobem, al llarg de tota la seva obra i les segones, sobretot, en els seus dos darrers llibres (EM i CA) i tenen molt a veure amb el darrer dels aspectes que tractarem en aquest capítol: la metaficció.

Centrem-nos en el primer dels casos, les ironies intra-textuals, que són les més nombroses en la narrativa de Moncada. És important comprendre que dins del domini o camp d'observació de la ironia (el primer punt que proposa Ballart) podem distingir entre les "ironies verbals" i les "ironies situacionals" (1992: 10), ço és, de paraules i de coses. La diferència entre el que es diu davant d'una escena concreta (verbal) i la d'allò que els lectors percebem com a irònic (situacional). Entre algú que ironitza de paraula i la percepció que la situació en si és irònica. En tots dos casos es tracta del contrast entre la realitat i la percepció que n'obtenim. Quan això es produeix dins del camp de la literatura és difícil de definir amb exactitud, perquè no podem conèixer els límits de la situació irònica fins que no l'hem llegida del tot. Dins de l'obra del mequinensà, hi trobarem exemples de tots dos tipus depenent, en gran part, de la veu del narrador amb la qual ens trobem.

Així doncs, tal com analitzarem en aquest estudi[37], Moncada se serveix, a grans trets, de dos tipus de veus per organitzar la seva narrativa. D'una banda, d'un narrador extra-diegètic[38]: que és el que trobem, sobretot, a les novel·les; un narrador al qual no se li escapa cap detall, que coneix perfectament totes les vicissituds dels personatges i dels esdeveniments. I, de l'altra, d'un narrador homo-diegètic, més present a la narrativa curta (tot i que també en moments concrets de les novel·les), que en alguns casos és un simple testimoni de la història i, en d'altres, n'és directament el protagonista (auto-diegètic). Més enllà d'aquesta classificació estructural, cal fixar-se, però, en dos tipus de

[37] Capítols Composició de les novel·les (p. 85), Estructura dels contes (p. 205) i Personatges de les novel·les (p. 153)
[38] Seguim la nomenclatura adoptada per Gérard Genette (1972: 303).

veus diferents, sempre amb matisos, que s'expressen al llarg de tots els contes i novel·les. La primera, una veu de to clarament irònic (i, en algunes ocasions, sarcàstic) que, com veurem, identifiquem amb aquest narrador extra-diegètic de les novel·les i també amb alguns narradors testimonis ("cronista" o vell Cristòfol, ECG; Crònides o Penèlope, CA) dels relats breus. I, la segona, una veu narradora auto-diegètica marcada per una extrema innocència (Aristides a «La lluna, la pruna», HME; o Alfred a "Una finestra al carrer de l'HAM", CA). En tots els casos, la fina agulla irònica hi té un paper cabdal. En el primer, per la mateixa actitud irònica amb la qual es descriuen, es tracti del narrador extern o d'un personatge-testimoni, les situacions concretes. I, en el segon, per la "lectura irònica" que en fem els lectors.

Comencem pel primer cas, la veu extra-diegètica que podem trobar a les novel·les. En la majoria de les situacions, quan parla aquesta veu, som davant de contrastos situacionals. En aquestes ocasions, com bé ja va anotar Josep Murgades (2003: 774) podem llegir les peripècies dels ens de ficció sota la premissa de l'*Ironic mode*[39] encunyat per Northorp Frye. És a dir, ens trobem amb personatges en una posició de poder o d'intel·ligència inferior a la nostra, de manera que tenim la sensació d'observar-los de dalt estant en una situació de servitud, de frustració o d'absurd. Hi ha una oposició entre allò que descriuen o expressen els personatges i allò que nosaltres, com a lectors, gràcies a aquesta veu narrativa, coneixem. Vegem-ne un primer exemple concret de *Camí de sirga.*

A mesura que les demolicions del poble avancen, diversos objectes vells i, sovint, oblidats, surten de nou a la llum. La seva aparició serà l'excusa per tal que el narrador n'evoqui la història. Un d'aquests casos és el del canó Mortífer (CdS: 91-95). Relíquia abandonada durant la Guerra del Francès, va viure el seu moment de major glòria uns anys més tard, en plena carlinada. Una nit particularment obscura, un sentinella sent un lleu xipolleig al riu i dona ràpidament l'avís d'un atac dels carlins sense cap altre tipus de comprovació. Ràpidament, tots els mequinensans es posen a lloc i el propietari del canó (barber i cirurgià, a més de polígam), amb les seves tres dones, fa retronar fins a set vegades el Mortífer. En una pausa del tiroteig, però, se n'adonen que, de fet, l'única resposta per part dels enemics és un silenci absolut. Els mequinensans arriben a la conclusió que han assolit una victòria abassegadora. No n'han deixat ni un, de viu! L'endemà, a punta de dia, els mequinensans surten ansiosos de darrere les fortificacions

[39] «In inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustation, or absurdity, the hero belongs to ironic mode» (Frye, 1971: 34)

per tal de comprovar el seu èxit. Citem extensament per tal de comprovar amb tots els ets i uts les particularitats del fragment:

> *[...] ¿on eren les dotzenes de cadàvers de carlins, les restes de les barques enemigues que esperaven veure surant als molls i a les tornes? [...] El desengany fou mitigat per l'afirmació del barber, recolzada amb entusiasme pel venedor d'espardenyes, segons la qual les descàrregues dels defensors, certeres i mortíferes, havien agafat l'enemic ben bé al mig del riu i el corrent s'havia emportat les deixalles de la mortalera. Segur que la riada fúnebre de cadàvers carlins causava aleshores admiració i esglai als pobles de per avall. En sentir les paraules del cirurgià, a més d'un heroi van acudir-li a l'esment els crits d'agonia o la xiuladissa sinistra de les bales que venien de la fosca, desapercebuts la nit abans. Les coses començaren a encaixar, com, per exemple, la rascada a la galta del propietari de la Fonda del Vell Senglar, atribuïda sense manies al cop de sabre d'un carlí que havia aconseguit pujar als baluards. L'enemic, un oficial —afirmació rotunda d'un calafat que el recordava perfectament [...]— va romandre més d'una setmana dalt del parapet amb el sabre enlaire i disposat a rematar Alexandre Molina, cap de la dinastia dels propietaris de la fonda. I allí va estar-se fins que l'apotecari [...], escèptic però, per si de cas, compadit del carlí, a qui la reconstrucció de la batalla oblidava en aquella postura tan incòmoda, decidí fer memòria i recordar que el metge havia resolt l'afer liquidant l'oficial enemic d'un tret de pistola. Mentre la imatge del carlí, deslliurada per la mort de la cansadora situació, queia del baluard amb la closca foradada per la bala piadosa i es deixava endur pel corrent de l'Ebre [...], el metge, que en realitat s'havia estat arraulit darrere un parapet tremolant de por, s'estarrufava per l'explicació de l'apotecari.* (CdS: 93-94).

Heus ací un exemple paradigmàtic de l'estil imperant en la narrativa de Moncada quan adopta aquesta veu extra-diegètica. Fixem-nos-hi, per començar, resseguint els paràmetres que marca Ballart.

En primer lloc, tenim el "domini o camp de situació". Com comentàvem, es tracta d'una ironia situacional, condicionada pel context en el qual estan immersos els personatges. D'aquí que, com diu Ballart, no en podem establir els límits d'antuvi; el camp d'observació irònic només el podem establir del tot a posteriori, quan hem entès del tot quina és la situació exacta que s'ha descrit. Tenint en compte el fragment que analitzem, com a lectors, notem de seguida que Mequinensa no ha patit cap atac carlí, de manera que totes les apreciacions sobre el suposat atac no ens poden provocar cap altra cosa que somriures, veient fins a quin punt, entranyablement ridícul, Moncada es delecta a allargar la presumpta glòria dels participants a la lluita i les increïbles justificacions que s'atorguen els uns als altres —recordem la voluntat de "quedar bé" davant la història que hem vist en el primer apartat teòric. En conseqüència, som davant d'una ironia situacional, en què totes les paraules que esmenten els protagonistes prenen un valor còmic davant de l'evidència palmària que estan mentint-se els uns als altres conscientment, i, tot i així, allarguen la comèdia.

Això ens porta, de cap, al segon aspecte, el "contrast de valors argumentatius", és a dir, el contrast entre aparença i realitat. A la vida quotidiana (fora de la literatura) s'entén perfectament la diferència entre la realitat, el que veiem, i el comentari irònic que podem fer-ne. L'evidència és a la vista. Ara bé, què passa en un text escrit? Aquest contrast depèn de la diferència entre allò descrit pel narrador i la impressió que en tenim com a lectors. El mèrit de la veu irònica és la capacitat de poder fondre en un mateix enunciat la descripció d'una situació a l'ensems que es posa de relleu la seva voluntat de facècia. Això Moncada ho resol amb la descripció *excessivament* detallada dels resultats de la batalla, ressaltant la idea que un carlí havia quedat penjat del parapet durant una setmana dins de l'escaramussa de ficció que s'han engiponat els mequinensans. Un fet que, evidentment, només podria ocórrer tractant-se d'una història falsa ——és, per tant, impossible, trenca completament la suposada veracitat del combat. Per tal de tornar a la lògica mequinensana, doncs, caldrà que algú el faci caure i la història pugui resultar, aleshores, creïble per a tots. La "mentida" de la brava defensa mequinensana, per tant, es va fent grossa fins a límits completament risibles perquè, com més detalls se'ns donen per creure-la certa, menys ho resulta. La persistència més obstinada en la mentida més òbvia té una clares virtuts humorístiques gens desdenyables.

Passem a la tercera, la "dissimulació": l'ironista és sempre un fingidor. Observem que en cap moment del text es posa explícitament en dubte cap de les explicacions que es donen a ells mateixos els protagonistes de la feta. I encara resulta més còmic que l'apotecari, l'única figura[40] que, "escèptic", podria fer-ho, segueix sense cap escrúpol la farsa per mor dels seus interessos personals:

> *Ple d'agraïment* [el metge, després que l'apotecari el convertís en un dels herois de la feta], *ampliava pel seu compte la proesa i decidia mentalment rebutjar els infundis de certes cartes anònimes on algun enredaire li assegurava que el farmacèutic, al capdavall un cavaller irreprotxable, li remava la dona.* (CdS: 94)

El gran mèrit del fragment esmentat és que dissimula el narrador extern i que dissimulen els protagonistes. Ningú en cap moment arriba a posar en dubte el fet més obvi de tots: que no hi ha hagut cap atac carlí.

Asseveració que ens porta a la quarta característica, "l'estructura comunicativa". Com a lectors receptors del text, a l'hora de descodificar-lo, només podem sospitar que una descripció tan minuciosa d'una situació tan absurda (i aquesta és una de les estratègies

[40] Sobre la figura de l'apotecari a Mequinensa i tot el que representa en parlem amb més detall dins l'apartat de Personatges secundaris (p. 190).

humorístiques que sovint empra Moncada, la *reductio ad absurdum* en certs discursos[41]) no pot tenir un significat únicament literal, hi ha d'haver alguna cosa més, al darrere. Si no, no tindria sentit l'explicació tan precisa de la posició en què va quedar el suposat atacant carlí a la cima del baluard durant més d'una setmana. Com si aquesta incoherència del relat posés en dubte el que, com a espectadors, ja sabem que és mentida. Un lector ingenu, doncs, mai comprendrà del tot un episodi com aquest, que requereix de diversos nivells de comunicació i interpretació.

El cinquè tret, la "coloració afectiva", és a dir, quin gènere de reaccions sentimentals provoquen en el lector: comicitat, animadversió, reflexió, incertesa, etc. Com ja hem vist, l'efecte en aquest cas és clarament còmic —i també amb un apunt de tendresa. La ridiculesa de la situació (exalçar una lluita que mai s'ha produït) queda justificada per la voluntat dels mequinensans de voler tenir en el seu haver una batalla heroica que, tal com vèiem en l'apartat anterior dedicat a la "Memòria", els deixi en bon lloc davant la història.

Finalment, tenim la "significació estètica", que ho engloba tot de nou. Prenyar un text d'ironia, si es fa de forma reeixida, com és aquest cas, sempre aconsegueix augmentar-ne les virtuts. Com diu Ballart: «la dilació irònica del sentit fa la lectura més densa, més llarga i més plaent» (1992: 15). Hi ha una clara voluntat de manipulació del llenguatge, fet que capgira la mirada, clarament, cap a l'operació literària que Moncada es proposa. I hi estableix el vincle de complicitat necessari per tal que tota ironia sigui completa. Els mequinensans queden satisfets amb la seva heroica resistència i els lectors, també, perquè hem xalat llegint-la tot i saber que, al cap i a la fi, era una mentida més dins dels falsos límits de la ficció.

Aquesta incisió irònica, seguint els paràmetres de Ballart, que hem elaborat resseguint al fragment de *Camí de sirga*, resulta una operació complementària a la que proposava Wayne C. Booth per a la reconstrucció irònica d'un text. El crític literari nord-americà proposava quatre passos (1986: 36): primer, refusar la lectura literal; segon, cercar interpretacions alternatives; tercer, prendre una decisió sobre les creences i coneixements de l'autor que ens posi en sintonia amb el nostre coneixement; i, quart,

[41] Aquest estil irònic, la veu narradora extra-diegètica el posa en pràctica en diverses ocasions. Com el fet de posar en dubte, no pas l'existència del fantasma de Josep Ibars, sinó el fet que aquest fantasma pugui entrar al Casino, per ser un local vedat a les persones de baixa condició social com ho era el llaüter mort (CdS: 28). O quan L'Honorat del Rom fa una llarga disquisició amb una llista de justificacions que expliquen els motius pels quals la polseguera que ha cobert Carlota de Torres i les seves minyones no podia provenir de l'enderrocament de la casa de Nicanor de Sansa. L'últim motiu dels quals, després de la llarga llista, és que tal casa encara no havia estat enderrocada (CdS: 243).

escollir un nou significat del qual puguem estar segurs. Evidentment, tal com passava amb l'anàlisi que acabem de fer, aquests passos es produeixen a la nostra ment de manera concatenada, però a una velocitat massa ràpida perquè puguem ésser-ne conscients; a no ser que fem, com ara, una pausa voluntària per fixar-nos-hi amb molt de detall. En tots aquests passos hi podem reconèixer, també, cadascuna de les característiques que Ballart proposa per a la seva definició. Quan refusem la lectura literal (1, Booth) establim un domini o camp d'observació concret alhora que assumim, implícitament, el contrast de valors argumentatiu que implica tot enunciat irònic (1 i 2, Ballart). La recerca d'interpretacions alternatives (2, Booth) té relació amb la dissimulació i la coloració afectiva (3 i 5, Ballart). La decisió sobre creences i coneixements de l'autor que ens posi en sintonia amb el nostre coneixement (3, Booth) es vincula amb la importància de l'estructura comunicativa (4, Ballart). I la selecció d'un nou significat (4, Booth) va en consonància amb la significació estètica imprescindible que també proposa el filòleg català (6, Ballart). És, al cap i a la fi, la cerca de sintonia entre autor i lector, la complicitat de la qual parlàvem més amunt.

Retornant a l'exemple que hem llegit de Moncada, cal dir que de fragments com el que hem analitzat, en podríem trobar diversos dins de la seva narrativa, quan es tracta d'aquest tipus de narrador extra-diegètic que coneix tots els detalls i secrets de la trama. N'anirem veient altres fragments concrets al llarg d'aquest estudi. Gràcies a aquest punt de vista, el narrador pot jugar a servir-nos-els amb l'estil més o menys ocult, exageradament subtil; virtuts fonamentals, com hem comprovat, de la ironia. Es tracta d'ironies de situació en què contrasta vivament allò que es descriu amb allò que sabem dels personatges com a lectors. En podem distingir dues classes. Les que tenen a veure —podríem dir— amb la hipocresia més o menys amable envers els personatges afectats, com la que acabem de veure, i les que condueixen a un calculat i còmic anticlímax.

Estilísticament, les primeres, les podem reconèixer sovint per aquestes preguntes allargassades que es fan els personatges i que condicionen la nostra lectura; van creant la sensació de ridícul entre la l'ampul·lositat del que es proposen i allò que en sabem realment. Igual que els mequinensans excitats davant la suposada matadissa de carlins (cap nega allò evident; que allà no s'hi ha lliurat cap combat), podrem llegir en clau irònica, també a CdS, les crítiques que es fan a l'obertura del *music hall* L'Edèn, durant la celebració del catorzè aniversari de la Carlota de Torres i Camps. Mentre, durant el dinar, tots els assistents posen el crit al cel davant del que suposa per al poble la inauguració d'aquell antre de pecat i de perdició, els lectors anem coneixent,

paral·lelament, que, en realitat, tots els prohoms que el critiquen en públic, el visiten també d'amagat (CdS: 56-57). Passa semblantment amb el personatge d'Eduard Forques, àlies el Napoleó, de *La galeria de les estàtues*. Es dedica a dir sempre grans lloes del franquisme i de la pau i la tranquil·litat que ha aportat al país quan sabem, pel que explica el seu fill Ferran, que en realitat es va canviar de bàndol a la meitat del conflicte armat, quan va veure que anaven mal dades per la República (GdE: 109). Idènticament al personatge anomenat Maties de la Picarda d'*Estremida memòria*, sempre amb el discurs moralista a punt, sempre amb el bon nom de la monarquia borbònica als llavis, quan sabem que, més que no pas un cavaller, és un covard de primer ordre (EM: 66, 132, 252, 253, 255).

Aplicant el coneixement total d'aquesta veu extra-diegètica a d'altres situacions, descobrim que l'estampa de Sor Marcel·lina a la qual resen tots els torrellobins té de model, en realitat, la mulata que apareix a les llaunes de safrà La Cubana (GdE: 138-139)[42]; o, com passava amb l'aniversari de Carlota de Torres que tot just esmentàvem, que les reunions del Casino de Mequinensa a finals del XIX ja eren un cau d'hipocresia (EM). Així ho comprovem amb la descripció de les activitats d'aquest espai de trobada de la burgesia i de l'aristocràcia del poble, com les dones que "mai" van assistir a l'exposició d'un indígena polinesi (EM: 181-182) o la votació d'expulsió d'un dels seus membres, Florentí Miravet, decidida per tal unanimitat que hi havia més vots que socis (EM: 310). També amb les acurades descripcions de les notícies anodines publicades als diaris oficials franquistes, després de la mort d'un dels protagonistes al bell mig del museu de belles arts de la ciutat (GdE: 415-420). Retornant a *Camí de sirga*, hi trobem una situació calcada a la descrita en l'exemple esmentat, quan es parla de la polèmica baralla (mai ocorreguda, és clar) al Bar Edèn (CdS: 62-66)[43].

Com comprovarem al següent capítol, dedicat a la Composició de les novel·les, l'ús d'aquest tipus d'ironies condicionen sovint l'estructura de la narració. El joc de miralls oposats entre les situacions descrites, com hem vist, amb precisió *puntillista*, i el coneixement autèntic que ens va descobrint el narrador, fa que les novel·les enllacin repetidament aquestes escenes que només podem llegir en clau irònica; perquè sabem que tots aquests detalls, precisos, amb els quals Moncada descriu les seves escenes no fan més que revelar la falsedat dels seus protagonistes. Ja sigui volgudament — descobrint-nos la seva hipocresia, com l'exemple que hem vist; o a la insabuda, amb

[42] En podem llegir l'exemple concretament a El punt de vista narratiu (p. 106) .
[43] Ibidem (p. 108).

alguns dels oblits o confusions de la memòria que hem explicat en el capítol dedicat a aquest tema[44]. Totes aquestes situacions, aquests records més o menys falsos, queden travessats per la fina agulla de la ironia, que les forada de forma indeleble.

La segona de les característiques principals d'aquestes ironies de la veu extra-diegètica és el que podríem batejar com l'anticlímax. El narrador es complau a plantejar una situació d'enjòlit, sovint descrita de forma grandiloqüent per, en acabat, rebaixar la tensió amb les consideracions més banals o pedestres. D'això en serien exemples tant els inicis de CdS (9-10) com de GdE (7-8)[45], en què el que sembla un inici ple d'èpica acaba convertint-se en una simple mentida o ridiculització. O en algunes de les vicissituds per les quals passa el personatge anomenat Jaume de Torres. Tant en vida, quan és víctima d'un atemptat que el reclou a casa durant moltes dies (CdS: 50-51), que resulta ser un avís, finalment, de xantatge, per part del pare d'una noia de la fàbrica que dirigeix, a qui ha deixat embarassada; com un cop mort, quan pateix una suposada infàmia en el seu enterrament. Durant tota la tercera part de la novel·la es va insinuant un fet gravíssim que va enterbolir el sepeli d'aquest personatge. Un fet que ha avergonyit el record d'aquell dia per sempre més en el si de la família Torres i Camps. Sonen les campanes amb el toc de difunts com a homenatge al vint-i-unè aniversari de la mort de Jaume de Torres. La seva filla, Carlota de Torres, s'indigna davant de la minyona Carmela:

> *—Maleïdes campanes! No haurien de tocar!*
> *—Si no toquessin, ningú no sabria que avui celebrem l'aniversari del vostre pare que en pau descasi. Pensarien que l'hem oblidat.*
> *—Però si recorden l'aniversari també recordaran el que va passar quan va morir.*
> *—D'allò fa anys i panys.*
> *—Em vols fer creure que els ha caigut de la memòria, Carmela?*
> *Cada cop de batall [...] ja començava a evocar el tràngol més humiliant i amarg dels de la història dels llinatges dels Torres i Camps.* (CdS: 241-242)

Els tertulians del Cafè del Moll, amb en Nelson, l'Honorat del Rom i l'Estanislau Corbera al capdavant, paral·lelament, també recorden la feta, fent broma sobre si Jaume de Torres deu ser al cel o no:

> *—És clar, cap de soca. On vols que vagin la gent de diners? Quan arriben a la cruïlla, no han de fer altre que fotre la mà a la cartera i llestos. No has sentit a dir mai que, pagant, Sant Pere canta?*
> *—No crec que vingui. Encara li deu durar la vergonya.*
> *—Tens raó.*

[44] Capítol Memòria (p. 23-24)
[45] Els analitzarem a l'apartat Composició de les novel·les (p. 98-99).

> *—Qui ho havia de dir! Segur que va badar. Aquestes coses només passen als pelats com ara nosaltres; mai un senyoràs com el Jaume de Torres!*
> *—No cal que me'n facis memòria. Ho tinc present com si fos ara [...].* (CdS: 245-246)

Què deu ser, aquest assumpte tan greu i vergonyós que ha tacat durant tants anys el bon nom de la família Torres i Camps? Durant diverses pàgines Moncada dilata l'explicació d'aquest fet, creant unes expectatives immenses tenor d'uns fets que encara es conserven a la memòria col·lectiva dels mequinensans més de vint anys més tard.

Finalment, descobrim, però, que la processó que acompanyava el finat es va desfer a causa del comentari d'una veïna que, a mig enterrament, li va semblar veure un gos malalt de ràbia.

> *[...] Palmira Sansa exclamà en veure un llebrer famèlic que contemplava la gernació des d'un portal:*
> *—Quin animalet tan flac! Li podries comptar les costelles! De tant sec com està sembla un gos rabiós...*
> *A pesar de les explicacions de la Carmela, partidària com la majoria de la vila de la teoria de l'Honorat del Rom, Carlota de Torres mai no volgué acceptar-la. La minyona insistia, provava de fer-la reflexionar, li jurava pels seus morts o per la salut de la família que allò era la veritat però la senyora rebutjava amb ira el procés provocador de la catàstrofe: les paraules de la Palmira [...] va transformar-se en boca de Matilde Roca en una versió més lacònica que donava per segura la presència en un portal d'un gos afectat de ràbia. [...] el xiscle esglaiador va provocar de seguida el pànic de punta a punta del llarguíssim seguici.* (CdS: 270)

La por, doncs, provoca una desbandada general entre els assistents, que abandonen el sepeli sense pensar, cap ni un, en el difunt, que queda sol, dins del magnífic taüt, al mig del carrer, a la vora d'un trombó fúnebre també oblidat (CdS. 273). La resolució final, ja de per si ridícula, encara ho resulta més si la comparem amb les expectatives que s'havien generat d'antuvi. Tornem novament al contrast entre expressió i situació. El que per a Carlota de Torres resulta una de les grans tragèdies de la seva vida, no prové de res més que de la confusió d'una convilatana amb un gos rabiós. La tragicomèdia s'accentua encara més, si sabem què suposa, per a un personatge com Carlota, tan orgullosa de la seva distinció respecte la resta de mequinensans, fer el ridícul en públic en una situació luctuosa com la de l'enterrament del seu pare.

Dins de *La galeria de les estàtues* podríem trobar exemples semblants, d'anticlímax més o menys allargassats, en la descripció del còmic dinar de la família Ribesmortes, en el qual es combinen les explicacions d'un espectacle circense amb els plats que es van servint, i en què el personatge de Cebrià de Ribesmortes, Sèmola, afirma saber la identitat d'un dels membres de la colla dels artistes, la Màscara Assassina. Tothom queda enormement sorprès (i posteriorment decebut) quan descobrim que es tractava

d'una atzagaiada de les seves (GdE: 276-281). A *Estremida memòria*, quedem sobtats per l'obsessió del personatge de Justina per netejar, cambra a cambra, el casal dels Picarda fins a poder veure el seu fill Genís (EM: 46). Després, descobrim que el que vol veure cada vegada és un retrat de Ferran VII, que presenta una semblança extraordinària amb el seu plançó (EM: 68).

On trobem, però, sobretot, ironies amb anticlímax és en alguns dels contes narrats des d'aquest punt de vista extern (en aquests casos, sota la figura del "cronista"[46]). Hi trobarem situacions similars, com la "tranquil·la" nit mequinensana descrita a «Amarga reflexió sobre un manat de cebes» (ECG: 80) o les peculiars justificacions del capellà amant del futbol, mossèn Silvestre, a «Un enigma i set tricornis» (ECG: 73).

En tots aquests casos retrobem el valor estètic de la dilació com a tret clarament irònic. Moncada frueix allargassant el plantejament dels temes que tracta, generant dubtes o esperances en el lector. Ja sigui posant en boca dels personatges llargues preguntes que es contraposen amb la informació que tenim, com en el primer dels casos; o accentuant les expectatives d'uns fets que acaben desinflats de la manera més sorprenent possible[47]. Es tracta en tots els casos, com dèiem, d'ironies situacionals, en les quals s'encara la descripció d'una acció concreta (aparent) amb la informació final (més enllà de l'aparença) que n'acabem extraient. Aquest joc amb el suspens, també el porta a la pràctica quan es tracta de donar veus a narradors auto-diegètics, com passa sovint en els relats breus. Ho veurem a continuació.

Tal com comentàvem més amunt, recordem que hi ha dos tipus clars de narradors: els que adopten ells mateixos una posició irònica, seguint, d'alguna manera, el camí d'aquesta veu extra-diegètica que hem analitzat; i uns narradors més simples i innocents que, com a lectors, només podem entendre en clau irònica.

En aquest primer subgrup hi entrarien els narradors testimonis que trobem, per començar, a *El Cafè de la Granota*, amagats sota el personatge del vell Cristòfol o del "cronista", enormement minuciós, que ens expliquen la majoria de les històries[48]. I, sobretot, el personatge de Crònides de l'últim recull de contes, *Calaveres atònites*. En la veu del jutge de pau mequinensà hi podem llegir múltiples consideracions de caràcter irònic. Un exemple paradigmàtic de discurs plenament ironista és el del relat «L'origen

[46] En parlem a Estructura dels contes, quan analitzem la figura d'"el cronista" (p. 209).

[47] Aquesta tècnica Moncada la perfecciona amb el pas del temps, arribant a construir alguns contes basant-se gairebé només, en la tècnica de la digressió (p. 232)

[48] De fet, podríem pensar que aquest cronista que s'explicita en alguns relats d'ECG és el mateix que recull el conjunt de trames de CdS, tot i que en la novel·la no hi aparegui la figura del cronista com a tal de manera evident.

de les espècies» en què el narrador, per tal d'estalviar-se traves burocràtiques durant la gestió d'una mort en accident laboral, inventa una hilarant teoria evolutiva (sense solta ni volta científica) que justifiqui la seva acció. Tota la peça és un extraordinari compendi d'ironia i d'humor negre en el seu conjunt, perquè durant tota l'estona es fa servir un llenguatge tècnic i jurídic per dissimular i no dir el que realment està passant. Es fa difícil seleccionar un fragment, encara que sigui extens, perquè realment el discurs irònic amara tot el conte. Fet que concorda amb la idea que comentàvem de la dificultat d'establir uns límits en aquest tipus de textos. Ens centrarem, però, en el final de la història, que és la que acaba donant sentit al títol al relat.

Un miner, Marcel·lí Canota, ha estat atropellat per un dels combois subterranis de la mina on treballava. Els túnels de les vetes carboníferes tenen el problema que, a causa de l'entramat que conformen, travessen el terme municipal de diverses viles —poden tenir entrada en un poble i sortida en un altre. Escatir el punt exacte de la mort del miner por ser enormement difícil i, a més, cada ajuntament de la zona "se'l vol apropiar" per poder cobrar després les taxes de trasllat del cadàver —al poble del costat. Encara sort, especifica Crònides (i saltem al discurs irònic), que una peculiar tendència evolutiva fascinant, raríssima, ha donat lloc a una espècie de miners mequinensans amb unes virtuts extraordinàries, que va néixer a mitjans del segle XIX i ha evolucionat d'una forma inaudita:

> *Ara bé, les dues espècies, l'antiga i l'evolucionada, encara coexisteixen i resulta impossible escatir a primer cop d'ull quin exemplar de miner va camí de l'extinció i quin pertany a la nova fornada. Des del punt de vista anatòmics, són calcats. Es reprodueixen pel mateix sistema, la seva dieta no presenta grans diferències, fan servir les mateixes eines i el percentatge d'antifranquistes entre ells, elevadíssim, resulta similar. Per acabar-ho d'amanir, la pols de lignit que els emmascara n'esborra les diferències individuals. Per desgràcia, només en circumstàncies tràgiques com la present podem esbrinar si la víctima forma part del grup primigeni o ja ha desenvolupat la característica fonamental del nou, és a dir, l'extraordinària capacitat de mantenir-se viva durant un període de temps variable, que pot oscil·lar entre pocs minuts i unes quantes hores, tot i presentar símptomes aparents de mort.* (CA: 87-88)

Evidentment, resulta una completa falòrnia l'aparent seriositat amb la qual Crònides descriu aquesta nova espècie de miners exclusivament mequinensans. I més quan, tal com se'ns ha descrit anteriorment, al miner en qüestió li han passat per sobre una locomotora i tres vagons. És clínicament impossible que un ésser humà aguanti tanta estona amb vida, prou temps per traslladar el cadàver fora de la mina, portar-lo al terme municipal de Mequinensa i que, tant el doctor del poble com el mateix Crònides en

certifiquin, efectivament, la defunció oficial dins dels límits del poble. Encara més quan, com descobrim a l'última ratlla del conte, no saben en quin moment podran fer l'aixecament del cadàver, perquè encara no han trobat el cap decapitat del miner (a causa de l'accident) dins de les profunditats de la mina.

L'estocada final rebla completament el clau del discurs irònic del narrador. L'obvietat que algú decapitat pugui mantenir-se amb vida, ja no només durant uns segons, sinó durant fins i tot hores, confirma la contradicció total entre llenguatge i intenció, peça clau, com ja sabem, de l'ironista. Fixem-nos que, en aquest cas, el que durant tot el relat ha estat una ironia verbal (la descripció amb aires tècnics i científics d'una clara *boutade*) acaba esdevenint, també, una fenomenal ironia situacional, quan descobrim la veritable naturalesa del cadàver (realment, decapitat) la mort del qual s'ha estat posant en dubte durant tota la història. A la vegada hi reconeixem novament el contrast de valors argumentatius, la dissimulació del narrador, la peculiar estructura comunicativa (en forma d'anàlisi científica) i la manifesta voluntat humorística del text, que, com dèiem, només podem comprendre del tot quan arribem al final de la història —i que convida, doncs, a una relectura, per poder redescobrir tots els matisos i detalls que amaga la descripció dels fets previs a la llum del macabre desenllaç. Podem entendre, per tant, la importància cabdal que per a l'autor mequinensà té la ironia a l'hora de concebre les seves històries. En tots els contes que tenen Crònides (o la seva tia Penèlope) com a narrador/a[49] podem trobar-hi plantejaments calcats.

Hem vist, fins ara, què passava quan Moncada optava per una veu narrativa directament irònica a l'hora d'expressar-se, ja fos essent un narrador extern o intern a la novel·la o relat en qüestió. En moltes altres ocasions —en una gran quantitat dels seus contes—, Moncada cedeix la veu a personatges més aviat innocents o poc intel·ligents[50], sovint antiherois, fet que canvia la perspectiva des de la qual els hem d'entendre. En aquestes ocasions entra en escena el concepte irònic de la lítote, que esdevé còmica emparada en la presumpta ignorància o el to inapropiat del protagonista. Passem, doncs, d'ironies situacionals a ironies verbals, el segon gran grup que comentàvem a l'inici.

En la majoria dels casos, es tracta, doncs, de personatges que narren ells mateixos les seves "desgràcies", revelant sense ni tan sols adonar-se'n, totes les seves flaqueses, deixant en evidència la seva pròpia estupidesa o candidesa («La sirena del Baix Cinca»

[49] «Assentament comptable», «L'origen de les espàcies» «Preparatius de viatge», «Obres piadoses», «Mel», «A tall d'epíleg» tots a CA.

[50] Els analitzem amb detall dins de l'apratat Estructura dels contes (p. 221).

o «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor», HME; «La Plaga de la Ribera» o «Els delfins», ECG; «Amb segell d'urgència» o «Una finestra al carrer de l'ham», CA). En altres ocasions, tenim aquest tipus de personatge observat pel narrador extern del qual parlàvem, però l'efecte produït, quan el personatge intervé, és exactament el mateix. És el que passaria amb els personatges de la Justina i de Maties de la Picarda d'EM o de certs militars de la GdE.

Però les ocasions en què aquesta tècnica emprada per Moncada dona millors resultats és en la narrativa curta. Fixem-nos, si no, en l'entranyable protagonista de «La lluna, la pruna» d'HME. Aristides és un esmolet que passa per una moment complicat a causa de la poca feina que té. La tecnologia avança i sembla que una feina com la seva, esmolar eines, quedarà superada pels nous temps. El pobre Aristides, capficat, pensa en quina pot ser la millor solució per rescabalar-se. Pensa que, tal volta, vist el panorama a les seves terres, a l'estranger tindria més sort:

> *No m'estranyaria gens que a l'estranger fessin falta esmolets. Es veu que allí són una mica endarrerits perquè, quan vénen aquí, guaiteu què compren: sellons, espardenyes i barrets de palla dels d'anar a segar. I no us dic res quan veuen una somera amb la sàrria o els argadells al llom. Es queden bocabadats. Mireu: el primer que faré, quan torni a passar per Cantalaigua, és preguntar-ho al sagristà. Ell sap llegir els diaris i deu estar al corrent d'això de l'estranger.* (HME: 87)

Hi trobem perfectament aquest capgirament irònic de la situació, que només els lectors entenem, perquè estem situats *per sobre* del narrador. El personatge considera antiquats els estrangers per fixar-se en uns objectes que a ell li semblen la mar de normals. És incapaç de comprendre que són aquests aparells, precisament, el que els semblen vells, als turistes vinguts de societats més avançades. I que és precisament per aquest motiu que els criden l'atenció. El seu analfabetisme i la confiança cega en el sagristà potser expliquen la cultura nebulosa del personatge, que queda demostrada a continuació, quan s'imagina, per exemple, treballant a la capital d'Itàlia:

> *El mateix me'n vaig a Roma! Renoi, Aristides! Roma. Com aquell qui no diu res. Ja et veig xano-xano, amb el carretó, per aquells carrers que no s'acaben mai. Fins i tot podràs anar a la torre Eiffel, a veure el Papa...!»* (HME: 87)

La confusió de monuments emblemàtics resulta òbvia. I és que, tal com explica perfectament Wayne C. Booth: «Si el hablante manifiesta una ignorància o locura que resulta "sencillamente increïble" hay una probabilidad relativamente elevada de que, por el contrario, el autor sepa lo que se hace» (Booth, 1986: 95). Evidentment, Moncada

controla perfectament la situació i el per què el personatge s'expressa d'aquesta manera. Tal com descobrim al final de la història quan, després de contemplar per la televisió, al bar del poble, l'arribada de l'home a la lluna, sent el rector del poble parlar de com això suposa «l'estrena d'un món nou». Un fet que obre el cel a l'esmolet Aristides:

> *Un món per estrenar, nou de trinca! Les eines que deu haver-hi per esmolar! No te les acabaràs. Renoi, quins tips de treballar et podràs fer, fins i tot els diumenges! [...] Hauràs de fer un pensament i canviar les moles. Estan molt gastades. I pintar el carretó. No ets pots presentar a la lluna fet un safarós.* (HME: 96)

La candidesa d'Aristides que, tal com vèiem a l'inici, confia a ulls clucs en el que digui el rector del poble (ell sap llegir!), li fa entendre en un sentit literal el que es tractava, simplement, d'una pomposa comparació. Només situant-nos en aquest mode irònic[51] del qual parlàvem, podem comprendre i somriure davant d'una innocència tan exagerada com la del pobre esmolet de Cantalaigua.

Són personatges similars a l'esmolet Aristides, el barquer Miquel Garrigues, que li escriurà una carta a la Mort per demanar-li feina a Caront («Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues», ECG); o el forner Heracli Planes, que convidarà el president de la Generalitat a l'estrena de la seva última obra de teatre («La sirena del Baix Cinca, HME). En aquests exemples hi trobem una ironia tamisada sovint de tendresa, com passa també amb el protagonista d'«Una finestra al carrer de l'Ham» (CA). L'inici de la guerra l'enganxa fent el servei militar a les Canàries i li tocarà lluitar al costat del bàndol franquista, fet que la seva família no li perdonarà mai:

> *Segons el cosí Adrià, m'acusava* [el seu pare] *de feixista. Ja sé que ens anomenaven així als del bàndol nacional però, a hores d'ara, encara no sé què significa. Si jo hagués pogut triar, me n'hauria anat amb la República, amb la gent de casa i la de la vila perquè primer és la carn que la camisa*[52]. (CA: 72)

O una mica més endavant:

> *L'any trenta-sis, tot just començada la guerra, van traslladar el meu regiment de les illes Canàries a un lloc que, a la primeria, va fer-me cavil·lar força. Perquè vegi vostè l'enze que sóc, no sabia que allò que anomenaven la Península volia dir Espanya.* (CA: 74)

Es tracta, en aquests casos, de la "coloració afectiva" de la qual parla Ballart. La ironia sempre afecta el sentit amb què el lector vesteix la detecció de fragments com aquests,

[51] Vg. Frye, Northop (1971), p. 58.

[52] No és sobrer fixar-nos de nou en l'ús de la fraseologia com a mostra d'oralitat en el discurs de personatges relacionats amb estaments culturals més baixos, tal com hem vist al final de l'apartat Oralitat.

que ens mouen a la condescendència envers els seus protagonistes. És la necessària reflexió que porta, implícitament, el contrast argumentatiu d'aquest recurs literari. En altres ocasions, però, la lectura irònica des de la qual entenem aquests personatges no ens mou a la compassió, ans al contrari. Poden traslladar-nos cap al ridícul o, també, cap a l'esperit crític. És el que passa, per exemple, amb els protagonistes de «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra» o de «Amb segell d'urgència», tots dos de CA. En el primer dels casos, hi tenim una senyora de la burgesia mequinensana, obsessionada per l'estat del cementiri, i entossudida a demostrar que els feixistes (els del seu bàndol, els "bons") van perdre la guerra. Argumenta que, actualment, amb la construcció dels nous nínxols, els morts del poble ras jeuen per sobre dels enterrats als mausoleus de la gent d'ordre. Un argument que, fora de la lògica de la seva propietària, resulta clarament ridícul —i, per als lectors, risible. Què podíem esperar, tanmateix, d'una dona que, enmig del seu apassionat discurs, fa una interpretació històrica de la importància de Mequinensa en aquests termes:

> *Diuen que aquest general de l'antigor pujava de la banda de València amb un exèrcit molt fort. Duia elefants africans i tot. Anava cap a Itàlia a tustar els romans. Pel que es veu, estaven a mata-degolla. Vet aquí que va presentar-se a l'Ebre i no va trobar cap pont per travessar-lo [...] Au, doncs, a buscar un gual. I el iaio Pòlit [...] va arribar a la conclusió que Anníbal, busca que buscaràs, va remuntar el riu fins a Mequinensa. [...] Suposo que els mequinensans de llavors van dispensar-li una bona rebuda. ¿S'imagina, jove, els elefants de l'Àfrica costera del Forn avall, passant pel carrer Major i per la plaça de l'Ajuntament? Llàstima que llavors no tenien costum de fer fotografies. Calli, si me pareix que no hi havia ni màquines de retratar.* (CA: 46-47)

Que es defineixi la Segona Guerra Púnica amb un "Anníbal anava cap a Itàlia a tustar els romans perquè estaven a mata-degolla" resulta enormement còmic. Més encara si hi afegim, i aquí hi entra la ridiculització del personatge, la consideració final sobre si hagués estat bonic o no fer fotografies del pas de l'exèrcit cartaginès pel poble —descrit per la narradora al segle III a. C. (quan, de fet, ni tan sols existia), tal com el coneix ella en ple segle XX.

Al llarg d'aquest treball anirem veient com Jesús Moncada posa en el seu punt de mira certs estaments socials per tal de ridiculitzar-los. És el que passa, en el cas que acabem de veure, amb la burgesia mequinensana. Poden tenir els diners, però no la intel·ligència. Tal com els ocorre als Torres i Camps (CdS) o als Picarda (EM). Actua de forma similar amb tot allò que tingui a veure amb l'església catòlica. És el que ens trobem amb la narradora del relat «Amb segell d'urgència», una fervent seguidora de la

fe cristiana. Les seves justificacions acaben girant-se-li en contra perquè, sense adonar-se'n, acaba revelant als mequinensans (i també als lectors) la seva follia. Ella afirma, convençuda, haver rebut un missatge celestial per ajudar un vell republicà cec —a causa d'una explosió de dinamita (no té ni ulls)— a recuperar la vista. Les trifulgues que provocarà la seva missió divina tindran conseqüències un xic desagradables. Vegem com descriu, d'entrada, per comprendre l'actitud de la narradora, la visita que va fer al seu oncle Maties, cardenal de la cúria romana, en els dies que foren el cimal de la seva felicitat:

> *Quan penso en Roma, oncle Maties, se'm fon el cor. Després de veure aquell bé de Déu de cardenals vestits de porpra, amb unes cues que no s'acaben mai, aquella gernació de bisbes, monges i capellans, aquells guàrdies suïssos, els de debò, tan ben plantats, aquell luxe, ¿com pots dubtar de l'existència de Déu o dir que la religió catòlica és una falsia?* (CA: 28)

O, unes ratlles més avall de la seva carta plena de vehemència, parlant de la consideració que té per a ella resar:

> *L'oració és la millor de les medecines. Davant d'un parenostre, d'un credo o d'un salve ben dits, ¿què t'he d'explicar a tu?, ni els microbis més insidiosos tenen res a pelar, i guaita que n'hi ha de ben repatanis. Sense pregàries, en canvi, un queixal corcat t'envia al foc etern per bé que l'Honorat del Rom, aquest apotecari heretge, prediqui el contrari perquè no li floquin el negoci enlaire.* (CA: 30)

Ja sabem que la defensa a ultrança d'un tipus de pensament, en aquest cas, la religió catòlica, acaba produint sovint l'efecte advers. Com bé diu Booth: «Es más frecuente que este tipo de retratos irónicos estén enfocados exactamente al revés, con personajes que revelan más debilitades o defectos de los que ellos quisieran» (Booth, 1986: 191). De mica en mica, a través de les seves paraules, el personatge en qüestió va revelant la seva ineptitud sense ni tan sols fixar-s'hi. I d'aquí es produeix també l'efecte còmic, i ridícul, a ulls de l'espectador de la història. Tota la seva bona voluntat queda en evidència quan el miner cec rebutja la seva ajuda i ella, en lloc d'acceptar-ho, es dedica a atacar-lo i a acusar-lo de ser ell mateix, el culpable de la seva penosa situació (durant la guerra, el miner va desmuntar la instal·lació elèctrica de l'església de Mequinensa i la va deixar a les fosques):

> *«[...] ¿No t'adones que l'Altíssim t'ha privat de la llum dels ulls per haver-lo ofès deixant-li el temple sumit en la tenebra? I ara que, després del càstig, t'ofereix a través meu l'oportunitat de recobrar la vista, vas i ho rebutges. ¿Vols*

> *que t'ho digui ras i curt, canalla? No et mereixes el miracle; moriràs cec i, a sobre, penaràs a l'infern.»* (CA: 39)

Veiem, amb aquests dos darrers exemples, que Moncada fa un pas més en l'ús de la ironia que, de fet, l'aproxima més aviat al sarcasme —en el sentit de mordacitat que aporta. Tant és així, que la resposta final que rep la narradora quan afirma que actua perquè ha rebut un missatge celestial del Sagrat Cor és que, vistes les conseqüències veïnals dels seus actes (denúncia per agressió inclosa), més valdria que, abans de manifestar-se, el Sagrat Cor hagués tingut un infart. Qui pronuncia aquesta resposta és ni més ni menys que el jutge de pau de Mequinensa, Crònides, el gran ironista que ja hem vist fa poques pàgines. El contrast d'actitud entre un i altre personatge, doncs, és evident. La confrontació final de les dues perspectives respecte al mateix fet (rebre un missatge del Sagrat Cor) acaba d'ampliar l'efecte còmic que ja tenia la història en si.

D'aquesta manera, quan es tracta de personatges o d'institucions que tenen a veure amb estaments vinculats al franquisme, Moncada endureix el to. Quan es parla de la policia, l'església o els militars ja no hi trobem la ironia amable, la tendresa que despertaven situacions o personatges innocents, sinó que darrere de les descripcions que fa el mequinensà s'hi amaga una crítica implícita. Vicent Simbor exemplifica molt bé quines poden ser les diferències entre ironia i sàtira, amb unes paraules que valen, com veurem, per a la narrativa moncadiana: «La sàtira pretén imposar un parer; la ironia, només qüestionar les certeses absolutes i excloents. La sàtira és necessàriament partidista; la ironia, la bona ironia, té com a lema no prendre partit. La sàtira anatemitza; la ironia incentiva l'autoreflexió, ensenya a pensar lliurement. La sàtira és una arma dialèctica; la ironia és més aviat una eina» (Simbor, 2006: 194). Quan s'empra la sàtira, necessàriament, es pren partit. Vet aquí la gran diferència amb la ironia.

Tot i els exemples de relats breus que ens han servit de pont entre la ironia amable i el retrat satíric (i, de fet, les protagonistes dels relats anteriors no deixaven de tenir una vis netament còmica), on Moncada explota més aquesta vena satírica és a la part final de *Camí de sirga* i, sobretot, a *La galeria de les estàtues*. És a dir, la part de la novel·la que se situa en ple franquisme (CdS) i la novel·la sencera que s'hi desenrotlla en pràcticament la seva totalitat (GdE).

En el primer dels casos resulta evident la ridiculització de l'exèrcit quan es narra la primera de les detencions que pateix l'Honorat del Rom, el carismàtic apotecari de la vila. Es tracta d'un exemple interessant perquè podem veure a l'encop el pas d'un discurs irònic a un de més sarcàstic. Ho veurem clarament perquè aquesta escena

representa, al cap i a la fi, un enfrontament (dialèctic) entre el que a les comèdies gregues anomenaven un *eiron* (ironista), representat per l'Honorat del Rom, i un *alazon* (arrogant), representat per l'oficial franquista. D'aquesta manera, en comprovarem els matisos.

Ens situem a l'any 1945, l'Honorat contempla des de la porta de la farmàcia com s'acosta un camió ple de militars i en baixa un oficial que li demana indicacions per anar al pont sobre l'Ebre: volen tancar-lo amb filferros per impedir les activitats del maquis de la zona. L'Honorat l'avisa que el pont, després d'ésser destruït pels republicans durant l'evacuació del poble, no ha estat mai refet, encara que la premsa franquista, fa un temps, digués el contrari:

> *¿A qui hauria passat per alt la notícia de premsa que anunciava la inauguració del pont nou sobre les runes del destruït pels republicans? En llegir el diari, els vilatans estupefactes s'abocaren al mur de l'Ebre, delerosos de veure el miracle. No podia tractar-se d'una altra cosa. Si no, ¿com s'explicava la realització d'una obra de tanta envergadura d'un dia per altre sense que ni una ànima n'hagués esment? Ara bé, Déu (almenys segons els seus ministres a la Terra que així ho proclamaven des de la trona dels temples) semblava tenir una predilecció tan especial pel cap de l'Estat que les coses més extraordinàries semblaven possibles. Al capdavall, per a les potències celestials, la construcció d'un pont sobre l'Ebre devia ser bufar i fer ampolles. [...] El desengany fou amarg: els vilatans trobaren les mateixes pilastres destrossades que havien deixat a l'Ebre la nit passada.* (CdS: 281-282)

Cal destacar, per començar, la retòrica que empra Moncada, molt similar a la que vèiem en el primer fragment d'aquest apartat. Sovint, aquestes allargassades preguntes, esdevenen l'inici d'un d'aquests fragments irònics i/o satírics. Són el punt de partida a partir del qual es desenvolupa la descripció. En aquest cas, es comença amb el ludibri de la premsa franquista, amanit amb la suposada innocència dels mequinensans. Encara que tots sàpiguen que tal pont no existeix, si ho diu la premsa ha de ser veritat. I, si és així, no hi ha cap altra opció possible que no es tracti d'un miracle. Un fet que no els sorprendria gens ni mica perquè, com els capellans sempre proclamen, el règim franquista forma part de la voluntat de Déu. I Déu, lògicament, pot construir un pont en un tres i no res. Tanta lògica abassegadora no pot ser llegida, com ja sabem, en cap altra clau que no sigui la irònica, que posa en evidència, precisament, l'absurditat de tals raonaments.

Però l'escena continua, és clar, perquè quan l'oficial sent l'explicació de l'Honorat entra en còlera. És impossible que, si la premsa ha publicat que el pont està construït i apareix, a més, en els seus plànols militars, el pont no existeixi:

> *Perquè estava clar —vociferà el tinent amb mala bava [...]— que el farmacèutic era un roig dels qui es dedicaven a denigrar l'obra del règim gloriós del general Franco, cabdill d'Espanya. ¿Com podia pretendre fer-li empassar calúmnia tan barroera i roïna? ¿Així que mentia la premsa, oi? Mentien els plànols militars on el pont figurava refet i també mentien, és clar, les ordres, per escrit i signades pel coronel del regiment, de tancar el pont de la vila amb filferrades per impedir el pas de les guerrilles del maquis... Ah, però el tinent no es mocava amb la mànega, sabia com tractar els rojos solapats i recalcitrants, tenia la mà trencada a passar-los per l'adreçador.* (CdS: 282-283)

Novament, les preguntes. Que per al protagonista són retòriques però que els lectors, sabedors de la veritat (no hi ha cap pont) només podem llegir en clau irònica. Com que l'oficial de l'exèrcit fa el paper d'*alazon*, d'arrogant que es creu més important del que realment és, decideix arrestar l'Honorat del Rom. El reté sota vigilància mentre ells es desplacen a complir la important missió encarregada. La situació és clarament ridícula i dibuixa perfectament el caràcter obtús de la disciplina militar. Abans que la realitat palpable i evident que li comunica el farmacèutic (no existeix cap pont) hi ha les ordres marcades per la jerarquia. L'escena encara resulta més còmica quan el recluta que es queda vigilant l'Honorat pateix un atac de tos i el mequinensà entra a la botiga per regalar-li un xarop (una cullerada sopera cada sis hores). Quan al cap d'una estona retorna el camió, el ridícul és tan evident que marxen enduent-se el soldat i sense ni tan sols dirigir cap més paraula a l'apotecari que, vista la situació, es considera a ell mateix en llibertat —«sempre relativa i precària, és clar, dintre la immensa presó del país» (CdS: 283). En aquest cas, doncs, la comicitat de tota l'escena porta també alhora una crítica i menyspreu de l'actuació de l'exèrcit franquista, encara més accentuada davant de l'actitud impassible de l'Honorat, que en cap moment no s'ha sentit realment amenaçat per l'oficial de la comitiva.

Aquest retrat satíric de la disciplina castrense s'amplia considerablement a *La galeria de les estàtues*. Un dels protagonistes d'aquesta novel·la, en Ferran Salines, pateix un aquarterament inviolable mentre està fent el servei militar obligatori. Excusa perfecta perquè Moncada elabori acurades descripcions del tipus de vida que es portava a terme en aquests llocs en ple apogeu franquista. Des del toc de corneta que desperta els casernaris a primeríssima hora del matí, fins al replegament de les quintes al vespre, passant pels *sucosos* àpats o l'arbitrària disciplina de certs canvis de guàrdies.

Un dels aspectes que tenen a veure amb aquest últim exemple, és el de la vigilància de les portes principals quan es tracta de quadrar-se davant de les autoritats que entren i surten de la caserna. També en els casos en què aquestes autoritats ja són mortes. La coreografia militar que implica presentar els respectes tenint en compte el grau del

militar traspassat és un tema seriosíssim: «Quan el transport dels difunts es feia encara amb carrosses, estirades per cavalls amb arreus endolats [...] el sentinella, a causa del pas calmós de les cavalleries, flegmàtiques i avesades a parsimònies fúnebres, tenia temps d'albirar si damunt de la caixa hi havia el sabre que proclamava la condició guerrera del finat. En cas afirmatiu [...] el soldat avisava l'oficial i aquest feia sortir l'escamot a presentar armes» (GdE: 74).

La noble tradició es veu atacada, però, per la modernitat, que bandeja l'ús de les carrosses en favor de furgons automòbils. Quan se n'assabenten, la indignació entre els pròcers de la societat castrense torrellobina és enorme. Els sembla un afront. És incomparable el simbolisme que aporta la carrossa de cavalls comparada amb un simple cotxe fúnebre. L'esforç de l'animal contra la indolència de l'automòbil. Estem parlant del darrer viatge d'un ésser humà, camí del cementiri, no és un trajecte banal. Un dels grans responsables de l'exèrcit arriba a afirmar que no pensa morir-se fins que no desfacin aquest despropòsit que rebaixa l'honor dels militars. Evidentment, com no podia ser d'altra manera, és justament aquest home qui esdevé: «[...] el primer cadàver motoritzat de Torrelloba, i, d'ençà d'aleshores, els enterraments anaven a pas de convidat. Desfilaven tan de pressa davant de la caserna que resultava impossible albirar si hi havia cap sabre damunt del taüt; formar guàrdia i rebre els honors caigué, doncs, en desús» (GdE: 74-75). Ara bé, davant de l'escàndol organitzat uns dies més tard per una generala vídua, indignada pel poc respecte amb què s'havia tractat el seu difunt marit, es decideix de reprendre la pomposa presentació d'armes. Això sí, com que segueixen sense tenir temps de discernir si el cotxe fúnebre que passa per davant de la caserna és el d'un militar d'alt rang o no, decideixen fer-ho amb totes les furgonetes que passen. D'aquesta manera: «l'escamot presentava armes a tot déu: adroguers, oficinistes, paletes, cambrers, burgesos, mecànics, escombriaires, advocats, en fi, tot el que la ciutat aviava directament al cel, incloent-hi un parell de militars» (GdE: 76). Hi retrobem, novament, la ridiculització de la doctrina militar, que segueix les ordres de manera uniforme sense qüestionar-se mai el perquè de les seves ordres. I encara rai que, en un parell de casos, fins i tot van encertar-la.

Una extravagància similar, concretada en un personatge, la trobem en la descripció que es fa d'un dels tinents de la tropa. Passà la guerra com a soldat ras a les trinxeres però es guanyà els galons, de fet, treballant com a cuiner de ranxo. Durant el temps de la novel·la, té la complexa missió, diàriament, d'engegar la caldera de l'edifici de bon matí. Fet que li permet, cada jornada, poder donar ordres a subordinats. Vegem-ho:

> *Situat davant la caldera, després d'haver-ne escrutat el grau de neteja, feia avançar un soldat: el sorge hi embotia unes quantes pilotes de paper. Immediatament, l'oficial, amb un signe gairebé imperceptible de la mà, feia avançar el segon. Aquest posava damunt del paper un grapat d'estelles molt primes; el tercer n'hi afegia un altre de més gruixudes, i el quart era l'encarregat de cobrir-ho tot amb un parell de palades de carbó. Arribava el moment crucial: el tinent es treia l'encenedor de la butxaca, s'acostava a la caldera i calava foc al paper. S'estava una estona mirant la portella oberta, i les seves fesomies il·luminades per les flames expressaven la satisfacció per la victòria anònima, enyorada en secret els mesos d'estiu.* (GdE: 77)

La sàtira de la vida militar es porta a l'extrem de veure descripcions com aquestes, en què es necessiten fins a cinc persones per encendre una caldera. Tot mantenint, és clar, l'ordre i la jerarquia. De fet, com comprovem al final del fragment, l'únic motiu pel qual fa servir quatre soldats és per la pura vanitat de poder ordenar a algú alguna cosa, la simple necessitat de fer lluir els galons que té.

A banda de les esperpèntiques maniobres militars que hem vist, a la mateixa novel·la hi ha altres fragments que podem qualificar de satírics i que concerneixen altres estaments relacionats amb el franquisme, com ara els representants de la religió catòlica o de la policia nacional. En veurem, doncs, altres exemples al llarg del treball. Són els que protagonitza el personatge de Cebrià de Ribesmortes "Sèmola" amb les seves consideracions àcides sobre la dictadura i sobre la suposada moral religiosa que imposa als conciutadans; també algunes de les idees del periodista anomenat Gomis, l'amic de l'inspector Melquíades[53]. Amb ells assistirem a grotesques misses pel descans de les ànimes de Hitler i de Mussolini (GdE: 305-306) o descobrirem els draps bruts que s'amaguen dins de l'alta societat torrellobina (GdE: 137-139). Entrarem dins l'hipòcrita sistema d'ensenyament franquista (exercicis espirituals inclosos) (GdE: 331-334) o descobrirem la ineptitud del cos de la Brigada Criminal de la ciutat (GdE: 143-149). A través dels comentaris d'aquests dos personatges hi retrobem aquestes ironies ideològiques que, com hem vist, són sovint les sàtires. I és que aquest humor partidista, com afirma Booth (1986: 57), és un tipus d'ironia que, *velis nolis*, necessita "víctimes"[54].

Fins ara hem vist les ironies de caràcter intratextual, és a dir, aquelles que feien referència a aspectes que concernien, únicament, al desenvolupament de la novel·la.

[53] Els exemples concrets d'aquest tipus de comentaris els podem veure a l'apartat de Personatges secundaris (p. 174).

[54] Cal esmentar, tanmateix, que tot i la ridiculització que es fa d'alguns d'aquests estaments, fet que demostra una clara ideologia al darrere, hi ha altres ocasions en què Moncada és capaç de mostrar més matisos. Així, per exemple, l'actitud del comandant de post Don Hermógenes a «Un enigma i set tricornis», en què contravé la llei per salvar l'equip de futbol del poble, l'humanitza. En el mateix conte, passa semblantment amb Mossèn Silvestre. La seva passió per l'equip del poble els aproxima a la resta de mequinensans.

Tanmateix, en l'obra de Moncada, podem trobar també altres tipus d'ironies, com són aquelles que suposen el contrast entre l'escrit i el seu context comunicatiu. Això ens porta cap a un dels aspectes destacables de les darreres obres de Moncada, la metaliterarietat.

Durant les últimes pàgines hem estat deixant deliberadament de banda, pel que fa als exemples, la darrera de les novel·les de Jesús Moncada: *Estremida memòria*. L'hem aparcat de forma momentània perquè aquesta novel·la, mantenint molts dels trets irònics ja descrits, suposa alhora un important canvi de paradigma pel que fa a la seva concepció. Tot i que en alguns dels contes i en certs moments de les novel·les anteriors ja hi podíem descobrir alguns apunts[55], és a partir d'EM que Moncada posa en joc un nou element que dona un altre pas de rosca a la interpretació de la seva narrativa: la vessant de metaficció. Aquesta proposta la trobarem, no només en aquesta novel·la, sinó que apareixerà d'una forma similar en el següent recull de contes, *Calaveres atònites*. Així doncs, ens trobem que en els dos últims llibres que publicà Moncada s'assoleix un nivell narratiu diferent del que havíem vist amb anterioritat.

Ja hem comprovat a l'apartat dedicat a la Memòria com era d'important la visió irònica que en donava el mequinensà, és a dir, com es delecta a combinar la suposada autenticitat d'uns fets amb el record que després en queda. Aquest idea que, ja en si mateixa, posava en evidència els límits de la ficció que sustenta qualsevol proposta literària, queda encara més accentuada a EM, quan s'inclou la idea de metaficció. Sobre aquest aspecte n'ha parlat de manera entenimentada Carme Gregori Soldevila en diversos articles els últims anys (2006, 2010, 2017). Així que hi farem referència durant les properes ratlles. Per començar a parlar amb propietat, però, cal tenir present quina és la definició del concepte *metaficció*. Ens la serveix una de les majors expertes en el tema, Patricia Waugh:

> «is a term given to fictional writing wich self-consciously and sistematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality». (1984: 2)

La lectura metaficcional d'EM és indestriable de la seva completa comprensió, així com de la voluntat irònica que inclou. És en aquest sentit com el mateix Jesús Moncada

[55] Per exemple, en alguns dels contes d'ECG escrits des del punt de vista del "Cronista", en el quals es posa de relleu la diferència entre el temps de la narració i el temps d'escriptura, com a «Amarga reflexió sobre un manat de cebes" (ECG: 79) o «Informe provisional sobre la correguda d'Elies» (ECG: 33). O algunes consideracions que fa un dels personatges irònics de *La galeria de les estàtues*, el periodista Gomis, quan compara certes situacions de la història "com si fos una novel·la" (GdE: 306).

apareix a dins de la novel·la, ja que és el suposat receptor de les cartes d'un altre personatge, Arnau de Roda. Aquest fet, la inclusió d'un autor dins de la seva obra, és el que el teòric Gérard Gennete va batejar com a metalepsi[56]. Aquesta figura tindrà continuïtat en el que acabaria essent la seva última obra de ficció, *Calaveres atònites*. D'aquesta manera, el llibre s'empelta també d'una significació diferent a la dels reculls de contes anteriors, no només per la major unitat temàtica, sinó que hi suma aquesta vessant de metaficció, que afegeix una nova mirada irònica sobre la temàtica mequinensana.

El fet que el mateix Moncada s'inclogui en les seves darreres obres com un personatge més dins de les històries que explica, serveix, d'alguna manera, per trencar la quarta paret, com en diuen al teatre; i fa posar en alerta el lector, que es qüestiona encara més els límits entre ficció i realitat. És un altre esglaó en el joc d'ambigüitats memorístiques i històriques als quals, com hem vist, el mequinensà és tan aficionat. Moncada juga constantment a traspassar la frontera difusa entre allò que té aparença de fet històric, combinant-ho perfectament amb la via literària. Fins i tot, es diverteix traspassant els límits físics entre el text escrit i les accions del lector. És així com el prefaci d'EM es tanca amb aquestes paraules:

> *Per acabar, un consell: si el lector encara es veu amb cor de prosseguir després d'aquest preàmbul, farà bé d'abrigar-se. Així que giri full, es trobarà a la matinada del 24 de novembre de 1877. I aquell dia, al contrari del que pronosticaven els llunaris —no gaire fred, nuvolades, risc de pluges —un cerç esmoladíssim fuetejava la vall de l'Ebre.* (EM: 6-7)[57]

Amb aquesta advertència el que fa Moncada, de fet, és fer més explícit l'artifici de la novel·la, posar en evidència el joc de ficció en el qual ens mourem a partir d'ara; perquè, com anirem comprovant al llarg de les pàgines d'aquesta obra, la doble trama narrativa servirà no només per recuperar una història del passat, sinó també per ressaltar el procés present (l'escriptura) des del qual es practica.

---

[56] Genette defineix la metalepsi amb les següents paraules: «[...] cette transgression délibérée [en la qual] un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou [...] un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur» (1983: 58).

[57] Inici que recorda el de la novel·la d'Italo Calvino *Si una nit d'hivern un viatger*: «Estàs a punt d'iniciar la lectura del nou llibre d'Italo Calvino, la novel·la *Si una nit d'hivern un viatger*. Relaxa't. Recull-te. Allunya de tu tot altre pensament. Deixa que el món que t'envolta s'esvaeixi en l'indistint. La porta, val més que la tanquis; sempre hi ha algú o altre que té la televisió engegada. Ja els ho pots dir de seguida: "No, no vull veure la televisió!" Parla més alt: si no, no et senten: "Ara llegeixo! No vull ser destorbat!". Potser no t'han sentit. amb tant d'aldarull: digues-ho més fort encara, crida: "He començat a llegir l'última novel·la d'Italo Calvino!" O, si no vols, no ho diguis; esperem que et deixin tranquil» (1999: 9)

Seguint aquesta línia, com diu Carme Gregori Soldevila, «convé matisar el sentit i les funcions que acompleix la memòria dins aquest món i qüestionar el to elegíac d'una literatura en la qual el filtre irònic neutralitza les temptacions de lament per la pèrdua, alhora que impedeix, mitjançant el distanciament propi de la ironia, l'adhesió cercada per l'elegia» (2017: 317). Com vèiem al primer apartat de la tesi, a l'hora d'analitzar Moncada, no cal posar només l'accent en la memòria col·lectiva en si, sinó en els efectes posteriors que això produeix en els seus protagonistes. Aquest contrast irònic és el que explica perfectament l'èxit i la singularitat de Moncada.

Retornant al concepte de metaficció, és necessari també citar Linda Hutcheon, que ha ressaltat, amb encert, com la seva aparició augmenta el grau d'implicació del lector en la construcció de la interpretació del text: «Metafiction explicitly adds the dimension of reading as a process parallel to writing as an imaginative creative act. The result is that the reader's degree of participation appears to increase» (1984: 151). Un fet lògic, car tenim la sensació que, si l'escriptor ha traspassat la frontera de la ficció, com a lectors també hi som més pròxims. També ho confirma Gregori Soldevila quan escriu: «Desdibuixar i problematitzar la imatge de l'autor, alhora que se'l fa present en la ficció, que és el lloc que no li correspon, és un mecanisme característic de la metaficció, un procediment destinat a fracturar la confiança en la veritat literària i en els vincles entre ficció i realitat» (2017: 324).

Això es produeix d'entrada a *Estremida memòria* quan, en el preàmbul escrit per Moncada, se'ns parla d'una persona, Arnau de Roda, que després apareixerà tancant tots els capítols amb unes cartes que complementaran cadascun dels micro-capítols que conformen la novel·la: «*Arnau de Roda, un gran amic, més vell que els camins, amb el qual tampoc no podré fer la pau mai de la vida, i que, a dreta llei, hauria de figurar com a autor del llibre*» (EM: 6). L'escriptor afirma que es tracta d'un personatge real, una nova mostra d'aquesta ambigüitat, de la dissimulació irònica; però resulta evident, com veurem a l'apartat de personatges, que es tracta d'un ens més de ficció. Les seves suposades cartes, lògicament, les va escriure el mateix Moncada. El fet que coneguem la mort d'aquest personatge just al final de la història que se'ns ha explicat (en una carta *escrita*, en aquest cas, per la seva filla), confirma encara més aquesta sensació. Si el prefaci no formés part de la ficció, no se'ns hagués escatimat aquest "detall" que hauria homenatjat d'entrada una peça imprescindible en la concepció del relat. Una prova més que el suposat "meta text" (és a dir, el text que, en teoria, comenta i analitza el text) forma part, de manera indestriable, del mateix contingut de la novel·la.

D'aquesta manera, Moncada resulta, dins de la seva pròpia novel·la, un espectador més dels apunts i recomanacions que li dona aquest personatge[58]. Anotacions hipotèticament al marge de la novel·la, però que resulten al cap i a la fi cabdals per entendre-la en tota la seva complexitat. Aquestes suposades pauses en el camí de la ficció, per tant, esdevenen elements clarament irònics en el sentit que ressalten constantment les costures amb les quals es teixeix la trama novel·lesca, augmentant encara més la confusió entre allò que es considera fictici i allò que es considera veritable. De nou —com passava a *Camí de sirga*— entre el suposat record que tenen els mequinensans dels esgarrifosos fets que van ocórrer al segle XIX i el record que n'ha perdurat. La persistència evident, però, a posar en dubte aquests fets del passat, ens ha de posar alerta sobre la seva precisa desnaturalització, que els converteixen, consegüentment, en un episodi més de la ficció narrada. La novel·la, per tant, es desdobla efectivament en dues trames: la històrica, amb tots els personatges del s. XIX; i l'*actual*, que la comenta i analitza, però que no deixa de ser també imaginada.

Un dels exemples més evidents que podem trobar d'aquest joc de perspectives a EM és el que destaca Gregori Soldevila, quan ressalta el moment en què Arnau de Roda és capaç de fixar-se en detalls de l'escena dels quals, el narrador (Moncada) no ha parlat. Cita la filòloga: «"Mentre tu examinaves el dormitori de l'enginyer de mines (suposo que ja saps que es diu Canals de cognom), et fixaves en els aparells científics i en els llibres del barceloní, jo me la mirava [el personatge d'Amàlia]" (p. 56). El fet de presentar com a simultànies la mirada de l'autor i la del lector, dins un mateix espai però atentes a coses diferents, reforça l'efecte d'autoconsciència del text, perquè posa en evidència una impossibilitat, com és que el lector puga fixar l'atenció en un detall de l'escena diferent del focalitzat pel narrador» (2017: 326). I és, també, una nova prova que Arnau de Roda és un personatge més de la ficció, ja que si només hagués llegit (com fem els lectors) els capítols tal com els ha escrit Moncada, no podria veure els detalls que esmenta. Que el personatge sigui capaç "d'entrar" sense cap problema dins de l'escena revela, irònicament, la seva entitat ficcional, perquè, per sort o per desgràcia, els lectors no tenim (de moment) aquesta habilitat.

Si ens traslladem a *Calaveres atònites*, hi trobarem un plantejament molt similar, però amb una diferència remarcable. El llibre s'obre amb un pròleg signat per un tal Mallol Fontcalda, que afirma haver treballat de secretari del jutjat de pau de Mequinensa a

[58] Fet que li permet jugar amb l'autoparòdia, com vèiem a la Introducció de la tesi (p. 10).

mitjans anys 50 del segle passat. Fontcalda relata en el (comprovarem, fals) pròleg la seva accidentada arribada a Mequinensa i com, amb el pas del temps i per circumstàncies de la vida, va haver de deixar de relacionar-s'hi. Som davant del que Gérard Gennete ha batejat com un "prefaci ficcional", és a dir, un fals prefaci, que signa un ens de ficció i que no té cap altre autor, evidentment, que no sigui el mateix Moncada. Aquest tipus de textos, com afirma Genette, «ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une selfconsciousness à la fois gênée et joueuse» (1987: 269). L'autor mequinensà, doncs, fa un pas més en la idea de metalepsi, perquè cedeix directament el pròleg de l'obra a un personatge de ficció, que es mostra encantat de col·laborar en la redacció del llibre que prepara l'escriptor de la franja:

> *De la mort d'Arnau de Roda, l'últim dels amics del jutge, vaig assabentar-me'n a l'epíleg d'*Estremida memòria*, una novel·la de Jesús Moncada. L'autor mequinensà, que viu a Barcelona i, com jo, al barri de Gràcia, me la va fer arribar acompanyada d'una carta on em demanava una entrevista: estava aplegant històries sobre el jutge Crònides i volia contrastar-les amb els meus records.* (CA: 23)

Sabem del cert que Moncada va escriure la novel·la *Estremida memòria* i que vivia, efectivament, al barri de Gràcia de Barcelona. Vist d'aquesta manera, sembla que tota persona que s'hi relacioni hauria de viure en el context "real" de l'autor. Ara bé, només una persona molt innocent (potser algun dels personatges de Moncada) s'empassaria aquesta explicació sense més ni més. Al cap i a la fi, qualsevol mínim dubte queda esbandit davant l'autoritat del nom a la coberta i al copyright de l'obra, que, evidentment, només esmenta el nom de Jesús Moncada. Que ens trobem en un gran joc metaficcional i irònic ho confirma el fet que Mallol Fontcalda consideri Arnau de Roda (present a *Estremida memòria* i a *Calaveres atònites*) un personatge pertanyent a la realitat quan, de fet, tots dos són de caràcters de ficció. Així doncs, la inclusió de Moncada com a actor de l'obra que es relaciona dins del nivell de ficció amb aquests dos personatges confirma el cas de metalepsi que comentàvem més amunt. Traspassa la barrera literària i s'inclou com un actor més de l'obra que ell mateix escriu.

El joc de *matrioixkes* que proposa Moncada a *Calaveres atònites* no acaba aquí, però. Hi ha una nova ironia en el fet d'encapçalar el llibre amb una citació d'un dels personatges de l'obra, el jutge de pau Crònides: «*Aquí, senyor secretari, l'única eternitat creïble i a l'abast és la vida quotidiana*» Una citació que, de manera divertida, marca la pauta de lectura que cal fer d'aquestes històries. Parodiant els epígrafs

d'autoritat que sovint volen ser també mostres d'erudició, Moncada fa, de fet, una auto-cita, perquè les paraules de Crònides no deixen de ser, al cap i a la fi, les seves. Passa el mateix que amb el prefaci de l'obra, que signa Mallol Fontcalda. Moncada, doncs, basteix el seu darrer llibre amb una disfressa de col·laboracions, si cal, encara més cridanera que la que havia emprat a *Estremida memòria*. Si en la darrera novel·la, afirmava que les cartes que tancaven els capítols no provenien de la seva mà, ara encapçala i tanca el recull de contes amb un prefaci i un pròleg que, se'ns diu, tampoc es deuen a la seva facúndia.

I és que la metaliterarietat a *Calaveres atònites* es clou (i mai més ben dit) amb la carta-epíleg que el jutge Crònides adreça a Mallol Fontcalda. La prova de la precisió calculadora de Moncada en la concepció d'aquest llibre la trobem en el fet que ja se'ns havia avançat que hi hauria aquest epíleg a la introducció del que va ser secretari del jutjat de pau mequinensà:

> *Al capdavall, fora d'algunes petiteses i d'una carta del jutge que l'escriptor* [Jesús Moncada] *va demanar-me que li deixés incloure al llibre a manera d'epíleg, he pogut afegir-hi poca cosa.* (CA: 24)

És a dir, l'autor del prefaci ficcional s'autoerigeix com a propietari i narratari *autèntic* de la carta que llegirem a tall d'epíleg. En aquesta epístola s'hi rememoren detalls de la vida anterior de Mallol Fontcalda, de «*quan encara vivia a Mequinensa i era feliç*» (CA: 220), com les llargues tardes als cafès del poble jugant a la botifarra:

> *No m'ho negui, en tinc proves i, si molt convé, sortirà a la llum el codi secret de senyals que vostè i l'Honorat del Rom, quan jugaven de parella, empraven per ensarronar els contrincants, tan desaprensius com vostès dos, ho reconec, però amb un sistema transmissor més rudimentari.* (CA: 231)

D'aquesta manera, doncs, es continua amb el joc de barrejar realitat i ficció, ja que aquesta missiva se situa al mateix nivell narratiu que la presumpta relació entre Moncada i l'exsecretari Fontcalda. Alimentant així la idea que, en realitat, el llibre no és pas un conjunt d'històries de ficció, sinó, com s'indica al *fals* pròleg, un recull de casos reals; perquè si Fontcalda pot cedir una carta de Crònides a Moncada, vol dir que Crònides també existeix a la vida real. Evidentment, és tot el contrari. Mallol Fontcalda i Crònides Valldabó són personatges imaginaris que es relacionen amb un "Jesús Moncada-personatge" que ha entrat dins del seu món de ficció.

La carta final, per tant, serveix de colofó per tancar el llibre: d'una banda, perquè s'hi reprenen algunes de les històries que s'havien explicat al llarg de les pàgines anteriors; i, de l'altra, perquè serveix, alhora, per posar el llaç definitiu al joc metaficcional que impregna tot el recull, cloent-lo, circularment, de la mateixa manera que havia començat. En una operació idèntica a la que havia proposat com a final d'*Estremida memòria*, en què, com hem vist, una última carta ens revela la mort d'Arnau de Roda, el personatge que, segons Moncada, havia estat el propulsor imprescindible, la persona que li havia facilitat el manuscrit que va esdevenir la base de la redacció d'aquesta història. Tanca la roda, doncs, tornant de nou a l'inici, tal com veurem que fa també amb la resta de les seves novel·les[59].

Així doncs, i en resum, aquesta és la importància fonamental que té l'ús de la ironia en tota la narrativa de Moncada. Recapitulem.

Hem separat, per començar, les ironies intratextuals de les de contrast amb l'exterior de l'obra. En el primer dels casos hem vist com, d'una banda, en l'ús de les distintes veus narratives (tant l'extra-diegètica com l'homo-diegètica) la veu narrativa irònica condiciona l'estructura del relat, jugant sovint a la dilació; fomentant tant el contrast evident de la situació narrada amb el sentit real, com fomentant la resolució amb la tècnica de l'anticlímax. De l'altra, hem observat com funcionen aquestes veus; si són iròniques per elles mateixes (extra-diegètica en novel·les i homo-diegètica en alguns contes), o si cal llegir-les com a tals, en l'esmentat mode irònic (homo-diegètica en certs fragments de les novel·les i també en alguns contes). Hem comprovat, després, com la veu pot passar de la ironia cap al sarcasme, davant de certes situacions concretes, atacant algunes de les institucions més relacionades amb el franquisme.

Finalment, hem relacionat les ironies de contrast exterior amb la idea de metaficció que practica l'autor en els seus dos últims llibres. Què aporta de nou a la narrativa de Moncada pel que fa a la dimensió irònica de la seva obra. En aquest sentit, cal preguntar-se si, tal com afirma Carme Gregori Soldevila: «Més que l'elegia sobre el paradís negat, Moncada ens proposa un exercici de la memòria que planteja una interrogació sobre els mecanismes de captació del real i sobre la relació entre la ficció i la realitat, per a posar de manifest els paral·lels entre l'escriptura de la història i l'escriptura de la ficció» (Gregori Soldevila, 2017: 330). És a dir, si cal desvincular la idea de recuperació de món perdut amb la qual s'havia definit sempre l'obra de

[59] Capítol Composició de les novel·les (p. 85).

Moncada per ressaltar-ne, contràriament, la idea que qualsevol fet històric pot ser susceptible de convertir-se en ficció i viceversa. Que, potser, conscientment o inconscientment, no hi ha tanta diferència entre un gènere i l'altre.

La proposta de Carme Gregori Soldevila és pertinent i suggeridora. No obstant això, en la voluntat d'allunyar-se de les lectures primigènies de Moncada, pot resultar reduccionista —de tant anar-se'n a l'extrem contrari. Tal com hem vist als capítols anteriors, dedicats a la memòria i a l'oralitat, Moncada basteix la seva obra a partir de la recuperació dels records personals o col·lectius. Que aquesta recuperació quedi sempre condicionada, com acabem de veure, per l'ús de la ironia, no treu del tot la importància que té el passat per als seus personatges (i àdhuc per al mateix Moncada), simplement en remarca la voluntat de convertir-lo en literatura.

Cal ressaltar, per tant, fixant-nos en la vessant metaliterària que hem analitzat, que més enllà de la ironia que trobem en la descripció de situacions i de personatges, més enllà de la sàtira concreta dirigida a certs elements i/o institucions històriques, hi ha també en l'obra de Moncada un distanciament còmplice amb el propi procés d'escriptura. Una evolució, segurament natural, cap a l'autoconsciència narrativa, que el porta de manera inevitable a fer els darrers acostaments a l'òptica mequinensana des d'una perspectiva que posa, precisament, l'accent en la mateixa construcció de l'obra literària, d'una manera més podríem dir-ne postmoderna. Fan sentit les paraules d'Umberto Eco, quan afirma que: «La resposta postmoderna al modern consisteix a reconèixer que el passat, vist que no pot ser destruït, perquè la seva destrucció mena al silenci ha de ser tornat a visitar amb ironia, d'una manera no ingènua» (1985: 561).

Recreada i visitada, ja, aquesta Mequinensa literària en els seus llibres anteriors, Jesús Moncada fa una darrera aposta, doblant el valor irònic de la seva obra, acostant-se a la seva creació mequinensana des del punt de vista metaficcional, sense ingenuïtat, remarcant les virtuts del que ja coneixíem —les peculiars peripècies mequinensanes— i il·luminant de cara enfora el camí que l'havia portat fins aquí; que no és cap altre que l'escriptura de ficció.

Les novel·les

Composició i forma

Les novel·les de Jesús Moncada tenen fama de complexes i de minucioses; ja algunes de les primeres aproximacions generals a la seva obra així ho demostren (Dasca, 2004). La profusió de personatges i d'escenes provocades per la multitud de salts en el temps (l'analepsi i la prolepsi són marques de la casa; en parlarem més endavant) pot dificultar, en certa manera, la completa comprensió de les novel·les en una primera lectura —si no és del tot atenta. No obstant això, tot i l'aparent "mareig" que poden provocar d'entrada, són novel·les estructuralment molt treballades i amb un ordre molt més organitzat del que pot semblar a primer cop d'ull. I, de fet, aquesta aparença de barrija-barreja, en algunes ocasions, com veurem, és clarament deliberada.

Les tres novel·les publicades de Jesús Moncada —*Camí de sirga* (1988), *La galeria de les estàtues* (1992) i *Estremida memòria* (1997)— plantegen unes estructures organitzatives, diferents les unes de les altres —adaptades al servei de la trama narrativa, és clar. Però, com veurem en aquesta anàlisi, hi podrem trobar alguns patrons comuns que les acosten, pel que fa a l'arquitectura formal, més del que pot semblar superficialment. D'entrada, com ja hem vist a les pàgines introductòries, el poder evocador de la memòria, que tria i selecciona uns moments concrets dins la ment de cadascun dels personatges que van apareixent en aquestes obres. Com bé apuntava Maria Dasca: «Els eixos argumentals de les tres novel·les mantenen una constant: procedeixen a partir de la incorporació de fragments evocatius» (2004: 130). És aquesta deliberada acumulació de records la que fa avançar, en gran mesura, la història que se'ns conta; jugant amb el fet de dividir, en general, l'acció a cavall entre el present narratiu i el record que ha portat fins a aquest present. A això hi podem sumar que l'estructura de totes tres novel·les és de tipus, segons les característiques proposades per Tomaixevski[60], *paral·lela*, és a dir, de forma més o menys dissimulada: «La narración se desarrolla en varios planos: se da noticia de lo que ocurre en un determinado plano narrativo, luego en otro, y así sucesivamente. [...] Por ejemplo, se narran simultaniamente varios cuentos que, en su desarrollo, se entrecruzan, se entretejen y, a veces, se funden (unificando en uno solo dos grupos de personajes) [...]» (Sullà, 1993: 54).

[60] Tomaixevski entén la novel·la com la unió de diversos contes entrellaçats pel mateix (o mateixos) protagonistes. Aquests enllaços es poden produir de tres maneres: escalonats o en cadena, en forma de cercles concèntrics o, com és el cas que ens ocupa, de manera paral·lela.

A més a més, com veurem a la segona part d'aquesta anàlisi, la recurrent oralitat (memòria oral) de la qual parteix sovint el narrador per a la invocació del record, comporta un joc irònic entre veritat i mentida, entre *realitat* i *ficció*, i evidencia encara més la fragilitat de la memòria dels personatges.

Si encetem l'anàlisi seguint un estricte ordre cronològic, hem de parlar de *Camí de sirga*. Com ja va apuntar el mateix Moncada, a propòsit de la seva novel·la més emblemàtica: «el constant anar i venir del passat al present, tenia un objectiu clar, que era anar a una idea de simultaneïtat i explicar que les cases que queien tenien una història al darrere. Quan una casa queia, queia tot allò, quan un poble quedava destruït, quedava destruït tot allò, que es remuntava de vegades fins i tot a la guerra del Francès.» (Moret, X., 2002: 9). Aquesta concatenació d'escenes, en les quals es relliguen el passat i el present dels personatges, té alhora l'efecte d'una riada vigorosa que s'emporta els records, de la mateixa manera com el pantà anirà engolint, sense remei, el poble de Mequinensa. En una ressenya de l'obra, celebrant-ne l'última reedició, Marina Espasa parla d'«una estructura novel·lística helicoïdal, amb línies de fuga que neixen dels records dels personatges i que es remunten fins a 40 o 50 anys abans per després tornar, amb **la força d'un cicló**, al moment present i il·luminar un detall revelador que capgira la novel·la i l'ànima de qui l'està llegint» (2017: 48). Aquest efecte de simultaneïtat que revelà Moncada, que també remarca Espasa, i que provoca, com dèiem, aquesta sensació abassegadora en el lector, està, tanmateix, perfectament calculat.

La novel·la consta de quatre grans parts i un epíleg. Cadascuna d'aquestes quatre parts està estructurada en exactament VI capítols (sense títol, i subdividits ara i adés per tres asteriscos ***). Com ja va anotar Dasca: «Els capítols responen a una estructuració interna (desenvolupen històries amb un cert grau d'autonomia: episodis o records vitals / contextuals); les parts, en canvi, responen a una estructuració externa (creen equilibri entre la tria d'informació, i solen coincidir amb la delimitació d'un període cronològic).» (Dasca, 2004: 128). És aquesta cronologia, en el cas que ens ocupa ara de *Camí de sirga*, la que d'alguna manera especificà Simona Škrabec en el seu breu estudi de l'obra, en què determinà que:

> «Per molt que a primera vista la cronologia de la novel·la sembla complicada, el text té una estructura temporal clara i coherent. Cada capítol correspon a un determinat interval de temps històric. La novel·la comença el dia que van enderrocar la primera casa de Mequinensa durant la construcció de la presa que ja estava prevista des de feia molt de temps. [...] El temps

> necessari perquè el seguici d'un enterrament arribi des de l'església fins al cementiri és suficient perquè els diferents personatges de la novel·la tinguin temps de recordar el període que va des del principi del segle XX fins a la Primera Guerra Mundial, l'època del gran esclat de la vila minera. En el capítol següent, la gent es dedica a buidar les cases perquè les demolicions han avançat molt. Apareixen diferents objectes que donen peu als relats sobre l'interval de temps que va del final de la Primera Guerra a Europa fins a la proclamació de la República i el començament de la Guerra Civil. El fil conductor del tercer capítol torna a ser un enterrament, encara que aquest cop es tracta de la commemoració de la mort del senyor Jaume de Torres. Les preparacions que acompanyen l'anada a l'església són l'excusa per descriure els records dels primers anys de la postguerra. En el quart i últim capítol, la detenció de l'apotecari de la vila ofereix la possibilitat que els dos temps cronològics separats s'uneixin.» (2005: 116)

Tot i la visió total que ens queda de l'últim segle de vida de Mequinensa després de llegir la novel·la, de fet, com comentàvem, no hem fet res més que resseguir una cadena de records personals d'alguns dels seus personatges. I és que, en realitat, com apunten Bourneuf & Ouellet: «Es casi inconcebible una novel·la que sólo fuera una narración panoràmica. El escritor experimenta sin cesar la necesidad de detener su mirada en un personaje que le solicita, necessita hacerlo actuar ante él y ante nosotros, y dejar crecer los embriones de las escenas que la historia contiene en abundancia.» (1989: 71). Ara bé, quin és el fil concret que serveix per unir totes i cadascuna d'aquestes escenes? Què enllaça un record amb un altre? La novel·la s'organitza a partir d'escenes descriptives (en parlarem més endavant) en les quals els personatges, vulgues no vulgues, rememoren parts del seu passat. Aturem-nos-hi una mica i veiem com teixeix, Moncada, aquests cabdells de records.

Cadascuna de les quatre parts té sis capítols. La primera que, com apuntava Škrabec, relliga el "present" de la novel·la (inicis anys 70 del segle XX) amb el període que va del començament d'aquest segle amb l'arrencada de la Primera Guerra Mundial, té dedicat cada capítol a un dels dos personatges, de facto, protagonistes de la novel·la. És a dir, a cada capítol partim o bé dels records de Carlota de Torres o bé dels de Robert Ibars "Nelson".

Així doncs, el primer capítol és un irònic compendi de memòria col·lectiva (de diverses veus i opinions recollides pel narrador), que s'inicia amb la demolició de la casa de Llorenç de Veriu i l'anodina mort de Pasqual de Serafí (i que marcarà el to irònic de l'obra). A partir d'aquí, s'alternen en els capítols II i IV els records de Carlota de Torres, amb els capítols III i V els del vell llaüter Nelson. La neteja per part de les minyones del quadre del senyor Jaume de Torres (cap. II) i el so de les campanes (cap.

IV) seran els desencadenants dels records de Carlota. I la conversa amb el cafeter Estanislau Corbera sobre Arquimedes Quintana (cap. III i V) el que portarà Nelson a rememorar escenes de la seva infància i joventut, com la fallida inauguració del vaixell Polifem. Finalment, el capítol VI, és el mateix mascaró del Polifem, trobat entre les restes d'un edifici enderrocat (el vell cabaret L'Edèn), el que servirà com a objecte que ens conduirà de nou al passat mequinensà, fins a la tardor de 1919.

La segona part funciona d'una manera força semblant i abraça el període entre la fi de la Primera Guerra Mundial i l'inici de la Guerra Civil espanyola. En el primer capítol, la descoberta de certs objectes durant la demolició de les cases mequinensanes servirà d'excusa per anar-ne explicant la història personal que hi ha al darrere. Així doncs, el canó Mortífer de la família Vidal ens conduirà fins a la Guerra del Francès; el taüt ple de cebes, a la peculiar història d'Atanasi Ressurrecció, el setembre de 1920; la caiguda i trencament del mirall del Baró de Sàssola, mort el 1920, ens transportarà a l'auge i posterior decadència d'aquesta noble estirp mequinensana; i el vell Ford trobat als estables de Ca Nasi, ens servirà d'excusa per parlar de l'arribada del primer automòbil a la vila. El Ford era propietat de la Carlota de Torres. I és ella altra vegada, doncs, qui torna a protagonitzar, juntament amb la minyona Carmela, el capítol II d'aquesta segona part, juntament amb el IV. L'esment per part d'una cruel contertuliana, durant un berenar al casal Torres i Camps, del seu antic amant Francesc de Romaguera (cap. II) la portarà a recordar el passat. I el *fals* record d'un trombó, la conduirà fins al record de la proclamació de la II República. De la mateixa manera, els records de Nelson ocuparan les parts III i V. La trobada pel carrer amb Júlia Quintana li farà recordar el seu amor per ella, la seva participació a les vagues sindicals dels anys 20; i la mort del seu gran mestre llaüter, Arquimedes Quintana, just amb la proclamació de la República. El fil dels records, el portarà a rememorar la descoberta d'uns sants de guix navegant per l'Ebre el juliol del 1936 —l'inici de la guerra civil. La minyona Carmela, els seus records, serviran també d'enllaç, alhora, entre un i altre personatge (entre un capítol i l'altre). La minyona resulta el nexe perfecte entre la classe burgesa que representa Carlota de Torres i la classe treballadora que és Nelson. En el darrer capítol d'aquesta segona part, el VI, l'enderrocament del vell convent de monges, a l'interior del qual Aleix de Segarra hi havia pintat multitud de frescos que representaven l'alegre vida mequinensana (com per exemple el seu Carnaval), servirà perquè Malena de Segarra recordi la relació d'amor que va tenir amb el nebot i, alhora, clou metafòricament els

dies feliços de la vila. S'engrunen, definitivament l'any 1971, els murals de la Mequinensa daurada, com s'engrunà la vida al poble amb l'inici de la Guerra Civil.

Com ja podem començar a sospitar, doncs, la tercera part funciona paral·lelament a les anteriors. Després d'un primer capítol de record general, en aquest cas, de la mà del barquer Alfons Garrigues que, observant l'Ebre, ens serveix el retorn d'alguns dels mequinensans després de la guerra civil (i qui millor, per fer-ho, que el barquer que els va ajudar de nou a creuar l'Ebre fins a casa), trobem l'alternança de records relacionats amb Carlota de Torres (II i IV) i amb Robert Ibars Nelson (III i V). Si bé, en aquest cas, en els capítols II i IV partim dels records de la minyona Carmela —que, precisament, havia guanyat protagonisme al costat de la seva senyora a la part anterior. I si aquest personatge, dèiem, servia de nexe entre els records de la burgesia i la classe treballadora, ara això es confirmarà del tot. Perquè els records de postguerra de tots dos personatges confluiran en la remembrança de l'enterrament del senyor Jaume de Torres: un fet polèmic que travessa tota aquesta tercera part de l'obra i que, com hem vist en el capítol anterior, resulta un dels grans anticlímax còmics de la novel·la.

Partim, ara ja, del 1971, i en aquesta ocasió l'estímul del record serà sonor: el so de la sirena del poble (CdS: 204), que s'instal·là durant la guerra civil. Mentre Carmela prepara els dols per l'aniversari de Jaume de Torres i Nelson segueix passejant pel poble, l'absència, precisament, d'aquest so és el que servirà d'excusa, tant a l'un com a l'altre (en els seus respectius capítols), per retrocedir a la postguerra i saber com la van viure els respectius personatges i el seu entorn. La nova prosperitat de la vida burgesa durant l'inici del franquisme (Carmela/Carlota de Torres); i les dificultats per reprendre la feina per part de la classe treballadora que s'havia vinculat al republicanisme (Nelson). Ara i adés, Moncada, en recuperar el present dels personatges, anirà llançant l'esquer del polèmic enterrament del senyor Jaume de Torres l'any 1950. Posem-ne un parell d'exemples. Primer del capítol III d'aquesta tercera part, dedicat al Nelson, doncs:

> *Al carrer de les Pedres, el sorprengué el toc de les campanes [...] tocaven a mort. Fou l'Estanislau Corbera qui el va treure de dubtes anunciant-li, entre els de dos personatges d'importància universal, el vint-i-unè aniversari de defunció del senyor Jaume de Torres.* (CdS: 231)

I del capítol IV de la tercera, amb la Carlota de Torres de protagonista:

> *Les campanes no paraven de llançar el toc de morts sobre la vila mig destruïda. Cada cop de batall —va pensar amargament la senyora Carlota de Torres [...]*

> —*era un recordatori per a la memòria vilatana la qual segurament ja començava a evocar el trànsol més humiliant i amarg de la història dels llinatges Torres i Camps.* (CdS: 242)

Aquests exemples serveixen com a primera mostra del fet que, sovint, el lligam intercapitular funciona a través d'esquers narratius que forcen a continuar-ne la lectura. Ens va creant als lectors una expectativa, sovint irònicament magnificada, per tal que prosseguim llegint. I observem, alhora, també, com de mica en mica, els records d'un i altre personatge van confluint en un mateix punt, de manera que, en el darrer capítol, el VI, per fi descobrim, a partir de la memòria dels contertulians del Cafè del Moll, què és el que va passar realment de tan vergonyós durant l'enterrament del senyor Jaume de Torres l'any 1950 —un fet absolutament banal que acabava esdevenint còmic per les seves conseqüències; més, encara, tenint en compte les *falses* expectatives generades.

A la quarta i darrera part seguirem, per tant, el mateix patró. Es comença el capítol I al Cafè del Moll (on havíem acabat la part anterior). El seu cafeter, Estanislau Corbera, recordarà totes les detencions (quatre i mitja, i, al final del capítol, arribarà la cinquena) que ha anat patint l'Honorat del Rom, apotecari de la vila. Fet que ens portarà del 1945 al 1971[61]. En aquesta part els records de Nelson ocuparan els capítols II i IV i els de Carmela els III i V. Els records d'aquests personatges se centraran, ara, en l'agònica destrucció de la vila. Nelson, a partir de constatar com, amb les seves passejades, cada vegada evita més de passar per certs carrers enrunats. I Carmela, mentre neteja la pols que, precisament, produeixen els últims enderrocs de l'any 1971. Els records d'un i altre serviran per veure com es va viure l'abandó i el deteriorament progressiu de la vila des de dues perspectives diferents (les que hem anat veient al llarg de la novel·la), però amb un sentiment en comú: desolació absoluta.

El capítol VI de la quarta part, l'últim, igual que el capítol I de la primera, torna a ser un mosaic de veus, d'opinions, que recorden l'última detenció de l'Honorat del Rom, que es produeix just en el present des del qual s'ha iniciat la novel·la. El moment en què, també, Carmela busca l'apotecari perquè Carlota de Torres ha tingut un atac molt greu i necessita urgentment medicació (i així acaba, amb l'esquer intercapitular que abans esmentàvem).

L'epíleg, amb la mort i el gris enterrament de Carlota de Torres, clou la novel·la. Més endavant, quan parlem del punt de vista narratiu que usa Moncada, ens aturarem en el

[61] Segons la crítica signada per Joan Orja (1988: 57), alguns detalls d'aquesta darrera part de la novel·la (les referències al franquisme, a l'església o al pantà) baixen una mica el nivell d'una obra que, considera tanmateix, segueix sent elevadíssim.

simbolisme que tenen els inicis i finals. Queda clar, però, que *Camí de sirga* fa bo el concepte de *novel·la polifònica* que encunyà Mikhaïl Bakhtín a propòsit de Dostoievski, en què: «se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su caràcter inconfundible» (Sullà, 1993: 55). Hem anat resseguint els records i les consciències de personatges d'urc ben diferents per acabar arribant a un final comú que, d'alguna manera, els iguala a tots. Carlota de Torres mor amb l'esfondrament de la vila vella, però sabem que tant Carmela, la seva minyona, com Nelson, el vell llaüter, hi viuran igualment ancorats fins a la fi dels seus dies.

A la segona novel·la de Jesús Moncada, *La galeria de les estàtues*, hi trobem una estructura diferent. Tot i la remarcable quantitat de personatges que també la poblen, no hi ha la idea de fusió de veus, de col·lectivitat, que trobem a *Camí de sirga*. En paraules del mateix Moncada, es tracta més «d'una novel·la *plural* que no *coral*» (X., Moret, 1992: 2). La novel·la s'organitza en tres parts i un epíleg. Cadascuna d'aquestes tres parts té 15, 11 i 11 capítols, respectivament. Ni les parts ni els capítols tenen cap tipus de títol. L'acció de la novel·la transcorre entre els dies 27 de novembre i el 7 de desembre (amb epíleg al 12 de desembre) de 1957, durant el principi de la guerra d'Ifni. Un període molt més breu que el de *Camí de sirga*, és clar, tot i que a GdE també hi trobem analepsis que ens traslladen fins a finals dels anys 20 (p. 290-294) i altres records d'especial rellevància durant el període la guerra civil i la postguerra. El mecanisme, doncs, de salt temporal cap al record es manté semblantment a la novel·la anterior i, com veurem a continuació, segueix el mateix patró d'estímuls que hem anotat a CdS.

Maria Dasca, a la seva aproximació a la novel·lística de Moncada, afirma que en aquest llibre: «es desenvolupen, creuades, dues trames: a) un itinerari iniciàtic [...] b) diverses indagacions policials» (2004: 134) que, de fet, es correspondrien a dos dels protagonistes principals del llibre: a) el jove estudiant mequinensà Dalmau Campells i b) l'inspector Melquíades Serrador, de la Brigada d'Investigació Criminal de Torrelloba. En realitat, però, no és ben bé així, perquè tot i que aquests dos personatges siguin els que, d'alguna manera, donin el tret inicial a la novel·la (apareixen en el primer capítol), n'hi ha de molts d'altres que, a la llarga, acaben tenint un protagonisme prou similar i que contribueixen a resoldre el gran trencaclosques de relacions humanes (amb un punt fulletonesc) que és aquest llibre. De fet, si per alguna cosa es caracteritza *La galeria de les estàtues* és per la seva cocció a foc lent, per la presentació de

personatges i personatges aparentment desvinculats que, molt a poc a poc, van relligant els seus destins amb una precisió digna d'alta cirurgia. És el que Borís Tomaixevski anomenava, pel que fa a l'estructuració de la trama, una "exposició retardada" en què: «llegamos a conocer la situación por alusiones indirectas, y sólo por el conjunto de las observaciones, aparentemente dejadas caer como de pasada, nos formamos una idea coherente». Tots els detalls (personatges, objectes, espais, àdhuc condicions meteorològiques) estan perfectament triats i ordenats fins a desembocar a l'esclatant final. «Este tipo de desenlace [continua Tomaixevski], que incluye elementos de esposición y arroja una luz retrospectiva sobre todas las peripècies conocidas a través de la narración que precede, es el desenlace regresivo» (Sullà, 1993: 48). El clau a la paret de Txèkhov, al costat d'una novel·la com aquesta, resulta més aviat irrisori.

De moment, però, n'analitzem l'estructura. Tal com dèiem, la història s'organitza a través de 3 parts i dels seus subsegüents capítols. Les tres parts bé poden respondre a la clàssica estructura de presentació, nus i desenllaç pel que fa a personatges i arguments. La trama que té com a protagonista el cos de la policia franquista ens acosta, d'alguna manera, la novel·la al gènere policíac. Un gènere que Sebastià Bennàsar, un dels seus majors coneixedors i divulgadors defineix com: «la novel·la negra que té un lligam essencial amb la novel·la social: és a dir, és tota aquella trama de ficció al voltant d'un crim —sigui quin sigui —la investigació del qual serveix per a mostrar la societat on es desenvolupa de forma crítica.» (Casadesús Bordoy, 2011: 252). Definició que ens va com l'anell al dit perquè, com veurem en aquest estudi, *La galeria de les estàtues* basa gran part del seu èxit en la sarcàstica descripció dels poders fàctics del franquisme: l'església catòlica i l'exèrcit. Per altra banda, el mateix Dalmau Campells també viu obsedit per la recerca d'informació del seu pare absent. És a dir, en totes dues trames, aparentment separades, hi ha la recerca d'un quest[62], la condició *si ne qua non* d'una novel·la policíaca.

Més concretament, entrant ja als capítols, cadascun està protagonitzat per un personatge; les vides d'uns i altres s'aniran entrellaçant amb la progressió de la trama. D'aquesta manera, la primera part de la novel·la, la més extensa, serveix en gran mesura com a presentació de tots aquests ens de ficció (per ordre d'aparició): Dalmau Campells, jove mequinensà, estudiant a l'Escola Normal de Torrelloba; Melquíades Serrador,

[62] Andreu Martín, una de les veus més autoritzades del gènere negre i policíac parla de la idea de: «Plantejar un enigma, resoldre l'enigma. Sempre té molta importància veure com acabarà la història, buscar un final sorprenent, inesperat. L'enigma és la base.» (Villalonga, 2013: 230)

inspector de policia a Torrelloba; Agnès de Vallmajor, mare de Dalmau; Ferran Salines, cosí de Dalmau, alumne de l'Escola Normal que, a més, està fent també la mili a Torrelloba; uns cecs que es preparen per a un pelegrinatge Lourdes; i Bernat de Vallmajor, germà d'Agnès i oncle de Dalmau i Ferran. Els capítols protagonitzats per uns i altres, com dèiem, s'aniran intercalant de manera que, alhora, al seu voltant, hi apareixeran un conjunt de personatges que, com a satèl·lits, aniran condicionant la història.

Que cada capítol parteixi d'una individualitat no canvia, tanmateix, l'estructura respecte el que hem trobat a *Camí de sirga*. Tot i que no amb la mateixa intensitat i reiteració, tots els personatges es perden també en els seus records que, alhora, ens ajuden a comprendre el per què del seu present. Esquitxades per pictòriques o per sarcàstiques descripcions d'ambients o d'espais (en parlarem a l'apartat següent dedicat als "espais"), les velles vivències dels protagonistes s'obren pas de manera ineludible entremig de l'acció. Vegem-ne un exemple de cada cas, sense haver d'anar més enllà de la Primera Part de l'obra (evidentment, en podem trobar d'altres en les següents parts).

En el capítol 4, Agnès rep una carta d'una trobada d'exalumnes que la farà retrocedir fins al 29 de gener del 1930 quan, de nena (internada en una escola de monges de Torrelloba), li van comunicar la mort de la seva mare.

> *«El temps passa com les bruixes», es va dir obrint el sobre; li semblava que només feia un sospir que havia rebut l'anterior. [...] Odiava tot allò, volia oblidar-ho. I, cada vegada, les pàgines ensopides de la revista, els articles desesperadament carrinclons, les cartes, removien la memòria. [...] Tornava a sentir l'olor de vernís del despatx de la superiora del col·legi.* (GdE: 42-43)

Al capítol següent (5), la carta que envia Dalmau des de Torrelloba a Mequinensa serveix d'excusa perquè ell rememori la seva infància i faci una descripció detallada del casal familiar:

> *Mentre s'allunyava de Correus, el Dalmau va seguir amb el pensament les vicissituds de la carta que acabava de llançar a la bústia. Sortiria de la ciutat dins una vella saca en un autocar de línia [...] fins arribar a Mequinensa. [...] Faltava poc per les vacances de Nadal, aviat veuria la vila, la família, i podria recórrer pam a pam la casa [...]. Sempre començava pel celler. [...] [al soterrani] Li semblava sentir la mà tremolosa de Sílvia, agafada al seu braç, quan, presumint de valenta, condescendia que ell, el petit, l'acompanyés a buscar-hi alguna cosa [...].* (GdE: 52-53)

L'espera davant del despatx de l'inspector Anicet Villar serveix perquè Melquíades (capítol 9) es perdi en certs episodis del seu passat laboral. Resulta paradigmàtic, aquest fragment, perquè exemplifica, en ell mateix, els mecanismes amb els quals Moncada fa aflorar els records dels seus personatges:

> *A còpia d'anys, gairebé havia oblidat l'assumpte. De tard en tard li aflorava com a la memòria com un lleu borbolleig, que s'extingia de seguida i li deixava una ombra fugissera de recança; d'ençà que havia sabut la notícia feia quinze dies, l'afer ressuscitava contínuament. A vegades ho intuïa i almenys era capaç d'esmorteir-ne l'efecte; d'altres, n'hi havia prou amb qualsevol detall —paraula, objecte, color —perquè el record vingués de sobte de les fondàries del temps i alliberés de nou els xiscles esborronadors.* (GdE: 100-101)

Ferran Salines (Capítol 10), aquarterat dins les dependències militars de Torrelloba, mentre veu com el seu cosí Dalmau pot sortir lliure per la ciutat, recorda com va ser el seu primer dia a l'exèrcit per tal de començar la mili:

> *S'apartà de la finestra* [per on veu marxar Dalmau]*; el baf tornava a entelar-ne el vidre, esfumava la figura del sentinella embalbit davant la garita. Encara li quedaven sis mesos de glòria castrense per afegir als que ja duia a les costelles. Recordava bé el dia nefast en què havia hagut d'incorporar-se a l'exèrcit. Arribà a Torrelloba de bon matí. El Dalmau l'esperava a l'estació d'autobusos [...]. Un aiguat lúgubre fou l'acompanyament de la jornada. La pluja sonava als vidres bruts de les finestres de la sala gèlida on els van fer entrar després d'una llarga espera al ras.* (GdE: 110)

Finalment, vegem un últim exemple amb el personatge de Bernat de Vallmajor (capítol 14). Mentre s'avorreix, fastiguejat de portar la comptabilitat de l'empresa familiar, pensa en el seu nebot Dalmau. Això el porta a recuperar un article d'una vella revista del seu escriptori, i a rememorar el dia que el nebot va trobar l'escultura al Pla de la Dama:

> *Evocar el nebot li deixà la sensació que oblidava alguna cosa; hi caigué al cap d'una estona, quan obrí el calaix de la taula per agafar un paquet de tabac i va veure l'exemplar de la revista d'arqueologia.*
> *Va buscar l'article, s'esgarrifà un altre cop amb la pèssima il·lustració. [...] Mentre mirava la fotografia, va reviure el dia de la troballa.* (GdE: 167)

I es passa, a continuació, a explicar com un jovenet Dalmau, de només 14 anys, mentre passejava amb la gossa pel Pla de la Dama, va veure com sobresortia la punta d'una escultura de marbre de tall clàssic, que confirmava l'origen del nom d'aquells terrenys (aquesta escultura acabarà a la galeria de les estàtues del museu de Belles Arts de

Torrelloba, escenari clau del desenllaç de la novel·la). I com, ràpidament, va anar a avisar el seu oncle Bernat per explicar-l'hi.

El llibre, doncs, formalment, funciona d'una manera molt similar a l'anterior pel que fa a la combinació d'escenes descriptives —si bé, en aquest cas, amb una clara voluntat sarcàstica— amb altres d'evocatives. Tot i la concreció dels personatges, també partim d'un present que ens fa retornar al passat per poder-lo entendre en tota la seva complexitat. Aquesta vegada, però, no es tracta d'un exercici de memòria col·lectiva, que cerqui la recuperació de tot un poble, sinó d'un exercici de memòria individual que, pas a pas, anirà reconstruint un passat familiar i concret; amagat, sobretot, als més joves. La novel·la, per tant, incorpora episodis passats (els anys de la República, de la Guerra i de la Postguerra), amb la qual cosa eixampla el marc temporal del relat i relaciona les dues generacions. La generació adulta (la família Vallmajor i la Salines) té les esperances o bé abandonades al record o bé dipositades en els fills (personatges d'Agnès i Dolors en relació amb en Dalmau i en Ferran). Aquesta vinculació generacional es completa amb la participació en la trama d'altres personatges que, d'entrada, no tenen relació amb aquestes dues famílies, però que, a poc a poc, aniran acostant-s'hi (alguns sense ni adonar-se'n) pels camins més insospitats; com l'inspector Melquíades Serrador, la prostituta Sabina o Hermini de Soter i Castellnou (àlies Sil·logisme Mortal), el director de l'Escola Normal de Torrelloba. Tots ells són actors fonamentals per al tràgic i simbòlic desenllaç.

Per últim, tenim *Estremida memòria*. Fins ara hem vist l'aparent desordre en el qual estaven estructurades les dues novel·les anteriors —sobretot, *Camí de sirga*. A *Estremida memòria*, hi recuperem completament el paisatge mequinensà i també la voluntat de construcció d'una història amb conseqüències per a tots els seus habitants. D'alguna manera, es reprèn el personatge coral, la fusió de veus, que havia imperat a la seva primera novel·la. No obstant això, en aquest cas, ho fa amb una estructura formal molt més clara. Adaptada, evidentment, en aquest cas, a les exigències de la trama.

De fet, *Estremida memòria*, és com una d'aquelles calaixeres velles enormes, que contenien calaixets a dins dels calaixos, i calaixets encara més petits a dins dels primers calaixets. La novel·la s'estructura en quatre grans parts i un epíleg. Cadascuna d'aquestes parts està dividida en dos o tres capítols (la primera i segona part, dos capítols; la tercera i la quarta, tres). I cadascun d'aquests capítols està dividit en 8 micro-capítols o escenes, dedicada cadascuna a un personatge diferent. Es tracta,

pràcticament, d'una novel·la podríem dir-ne puntillista, en el sentit que es dissol la narració per obtenir, només, uns instants concrets de la vida de cada personatge.

La novel·la parteix d'un cas de bandolerisme real ocorregut a Mequinensa l'any 1877 en el qual van morir un recaptador d'impostos, els dos guàrdies civils i el traginer mequinensà que feien d'escortes. Una història que s'havia mantingut viva en la memòria col·lectiva perquè havia anat passant, oralment, de generació en generació. Com en les dues novel·les anteriors, ens situem en dos plans temporals. L'època en què passaren els fets, el 1877 (amb una analepsi concreta al 1872), i el present des del qual *s'escriu* la novel·la, entre febrer de 1995 i maig de 1996. I és que un dels trets més destacables pel que fa a la construcció d'aquesta novel·la és la inclusió del mateix Jesús Moncada com a personatge dins del relat. Un Moncada que és el suposat narratari de les cartes que li envia un dels seus protagonistes comentant-li la confecció de la novel·la. De manera que anem assistint, com a lectors, a la pròpia construcció de l'obra. En parlarem amb més detall en el següent apartat.

Per a la recreació de la trama històrica Moncada optà, tanmateix, no pas per centrar-se en els protagonistes directes de la història, els bandolers/assassins, fet que, com indicà Malé: «l'hauria dut cap als camins de la novel·la psicològica» (1997: 145), sinó per centrar-se en les víctimes col·laterals de l'afer, és a dir, els familiars dels presumptes delinqüents acusats de cometre el crim. Tal com prossegueix Malé a la seva ressenya de l'obra: «Resultava molt més adequat i productiu fer que compartíssim les incerteses i els dubtes dels altres personatges, un cop acomplerts els crims, sobre qui n'havien estat els autors, i també la seva ulterior sorpresa un cop descoberts. Tendir, en fi, cap a una novel·la de tipus *policíac* [sic]» (1997: 145). Altre cop, doncs, com passava a *La galeria de les estàtues*, ens aproximem a la novel·la de gènere[63].

Així doncs, la novel·la articula cadascuna d'aquestes 8 escenes sobre vuit personatges diferents. D'una banda, sis dones: la Marta, la Justina, la Cinta, l'Amàlia, la Quima i l'Octàvia; les mares, mullers, germanes o promeses dels lamentables protagonistes de la feta. I, de l'altra, dos homes: Primer, Agustí Montolí, escrivà del jutjat de Casp, personatge extern al microcosmos mequinensà i que funciona com a investigador dels fets. I, segon, Arnau de Roda, que amb les seves cartes dirigides a l'autor fa la funció de

[63] La definició concreta de novel·la de gènere negre i policíaca (el seu mateix nom és fluctuant) té, pràcticament, tantes variants com autors s'hi dediquen. En un estudi exhaustiu, l'escriptor i assagista argentí Mempo Giardinelli (1997: 50-51) distingeix fins a tres formes i vuit subtrames diferents per tal de categoritzar-les. En aquest aspecte, *Estremida memòria* podria formar part del grup de "novel·les des del punt de vista de la víctima", amb la particularitat que les víctimes d'aquesta novel·la, no són només les persones assassinades, sinó també tot el seu entorn familiar i afectiu, que en pateixen les conseqüències, i en el qual Moncada, realment, focalitza l'acció.

nexe entre els dos temps en els quals se situa la novel·la. Aquesta estructura es manté inalterable excepte en els dos últims capítols de la quarta part. En el penúltim hi tenim 9 escenes (el personatge d'Agustí Montolí en protagonitza dues). I en l'última en tenim 7, però perquè la vuitena, que sempre correspon a les cartes d'Arnau de Roda queda, en realitat, convertida en l'epíleg final de la novel·la.

Tot i que els 7 primers micro-capítols de cada capítol se situen directament ja a l'any 1877, això no vol dir que dins d'aquestes escenes no es produeixin, també, els fragments evocatius amb els quals hem vist que funcionaven les dues novel·les anteriors. De fet, amb la voluntat de crear intriga en el lector, la disposició dels fets de la novel·la no està ordenada cronològicament, de manera que això facilita els salts temporals que tant agraden a l'autor.

D'aquesta manera, la Primera Part està situada el novembre de 1877, moment en el qual arriba la comitiva de detinguts al poble per tal que siguin executats. Com a lectors, però, no sabem què han fet ni per què se'ls executa. Només anem coneixent les reaccions de cadascun dels personatges al pas de la comitiva. A la segona i tercera part, el gruix de l'obra doncs, partim d'aquest novembre de 1877 però per retrocedir, ara, al període entre març i agost de 1877, quan es produeixen els diversos fets que acaben desembocant en l'assalt i assassinat del 25 d'agost i la detenció dels sospitosos el 27 del mateix mes. Com explica Malé, és el moment de «lligar aquells terribles fets amb la vida de cada una d'elles, la qual cosa volia dir reconstruir les seves biografies, és a dir: dotar-les d'emocions, pensaments i accions i, sobretot, de records» (1997: 145). La reconstrucció del passat d'aquests personatges i dels esgarrifosos fets que els uneixen es farà, per tant, des del record i del punt de vista subjectiu de cadascú. Anirem entenen, mica en mica, les reaccions de la primera part del llibre. No se'ns dona res mastegat, som els mateixos lectors qui hem d'anar reconstruint i ordenant l'acció a partir del collage de vivències que van desgranant.

La tècnica per a la introducció d'aquests records és la mateixa que ja hem vist en les altres dues novel·les (objectes, olors, converses, etc). Vegem-ne tres fragments per exemplificar-ho de nou. Un de cada moment crucial per al desenvolupament de la trama. En primer lloc, com el personatge de l'Amàlia Calsina rememora el dia dels crims per culpa de les paraules de Brumari Montornès, un eixerit venedor de sants que li parla del vint-i-cinc d'agost:

> *Es gira per amagar el somriure: la cara d'estupor de l'hoste davant l'intent de Brumari Montornès d'encolomar-li mercaderia resulta hilarant. [...] Les paraules finals del venedor ambulant, «Suposo que vostè ja sap el que va succeir aquí el vint-i-cinc d'agost», esbandeixen, però, l'instant de bon humor. El vint-i-cinc d'agost... L'alba d'aquell dia va lligada a una sensació de sorpresa [...].* (EM: 104)

La memòria, doncs, la transporta del novembre a l'agost de 1877. La primera nit que havia passat amb el seu amant, de nom Joan, després de patir per ell, pensant que era un dels afectats per l'accident a una de les mines del poble. Fins a aquest mes es trasllada el pensament d'un altre personatge, Quima, la dona de Valentí Calsina, un dels acusats, quan entén per què el seu marit va voler-la fer viatjar amb els nens al poble de Riba-roja durant l'estiu, si ell mai volia que hi anessin:

> *—Per què no ens n'hem anat a Riba-roja, mare, com volia l'oncle?*
> *No respon. Mentre prepara el sopar, però, no deixa de pensar en la vila llunyana, el paradís.* (EM: 81)

Això la porta a rememorar la seva joventut al poble dels seus oncles i a recordar com va deixar d'anar-hi després de casar-se amb el Valentí. Llegim un últim exemple, de nou, del personatge d'Amàlia Calsina, l'exdona de Simó Juneda i germana de Valentí, tots dos implicats en el tèrbol assumpte, que la transporta als dies posteriors, durant les primeres investigacions dels fets:

> *—No surtis al menjador, Amàlia —li diu la senyora Carolina —. El Celestí Morgades acaba d'arribar, valdrà més que no et vegi.*
> *Morgades... En té prou de sentir-lo anomenar perquè li agafi basca. Evoca la veu de canya badada del secretari del jutjat, «Vols dir que no en sabies res, porca, d'aquest femer?», clavant-se-li al cervell com una estella fa tres mesos, poques hores després de la detenció dels sospitosos.* (EM: 143)

En aquestes Segona i Tercera part, doncs, torna a funcionar el mecanisme de la memòria com a motor d'arrencada de cada micro-capítol, d'una manera molt similar, com hem vist, a la que trobàvem a les altres dues novel·les de l'autor.

En els dos primers capítols de la Quarta Part, encara hi trobem aquesta estructura, ja centrada en un passat més recent dels personatges, a punt de viure de ben a prop les execucions públiques dels seus familiars. Verbigràcia, Justina, que recorda com ha anat a oferir obsequis al rector per tal que oficiï un funeral per l'ànima del seu difunt fill Genís Borbó (un altre dels acusats, i mort en al trasllat de Mequinensa a Casp, per un guàrdia civil, quan deien que volia fugir):

> *A punt d'abandonar l'observatori, albira una taca negra que s'acosta al grup i es desfà en reverències, el rector. Un rampell d'ira la sacseja mentre en recorda les paraules, «No, Justina, no, impossible», quan havia anat a demanar-li la celebració d'un funeral pel seu fill. El murri havia provat de donar-li allargues per treure-se-la del damunt.* (EM: 220)

I, a partir d'aquest punt, la discussió amb el rector sobre la conveniència o no de celebrar aquest acte. No és fins al tercer capítol d'aquesta Quarta Part que tenim de nou els personatges, en tot moment, preparats per viure l'instant en el qual s'executin els trets de gràcia, l'afusellament, amb el qual han estat condemnats els detinguts per l'assalt.

Només hi ha dos personatges amb els quals aquesta tècnica no funciona. El primer i l'últim. D'una banda, l'escrivà Agustí Montolí, que viurà tots els fets durant els dies de novembre. Ja hem comentat més amunt que aquest personatge funciona com a "investigador" de tota la trama i que, com apunta Malé, amb aquest «punt de vista narratiu [Moncada] disposava d'un nou recurs per a anar obrint expectatives en el lector que no es resoldrien fins a la fi, amb la consegüent dosi de misteri i de sorpresa» (1997: 146). D'altra banda, Arnau de Roda que, com ja hem comentat, funciona de nexe entre el passat de la novel·la (1877) i el present dins del qual s'escriu (1996). I que, si bé rememora, evidentment, tota aquesta història ho fa seguint uns paràmetres formals diferents que explicarem en el capítol que ve a continuació, en què, vista l'estructura general (externa) amb la qual s'organitzen les novel·les, passarem a analitzar-ne amb més detall el punt de vista narratiu.

El punt de vista narratiu

Al cap i a la fi, com va deixar escrit el prolífic escriptor francès Paul Charles Bourget: «La composition dans le roman est simplement ceci: un point de vue.» (1922: 126). I el punt de vista des del qual estan escrites les novel·les de Jesús Moncada és evidentment, sense cap mena de dubte, fonamental. Fa bona amb precisió (gairebé literal) la demanda d'Ortega y Gasset, quan afirmava que: «La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. En una palabra, tiene que *apueblarlo*, lograr que se interese por aquella gente que le presenta.» (1925: 177).

Com ja hem vist, en totes tres novel·les tenim un narrador extra-diegètic que ens condueix pels viaranys de les històries amb un to irònic que, lligat a la forma del llenguatge (riquesa lèxica i sintàctica; imprescindible en els grans autors), en marca l'estil de manera inconfusible. A diferència dels contes on, amb el pas dels anys, aniran guanyant pes les formes monologades, les novel·les de Moncada parteixen sempre d'un narrador extern que ens condiciona, i molt, la lectura.

Un dels grans trets d'aquesta veu narrativa extra-diegètica és la de l'ambigüitat calculada amb la qual s'expressa. Resulta interessant de comprovar que dues de les tres novel·les parteixen d'una nota prèvia o pròleg que, com bé remarca Maria Dasca: «[...] posen en evidència el caràcter fictici del relat i desacrediten, en conseqüència, l'objectivitat pretesa que hom podria cercar-hi si els considerés, en sentit estricte, "crònica" o "història"» (2004: 127). Més curiós encara, i prova de la pròpia consideració que, com a escriptor, (es) guanya amb el pas dels anys, és que en el primer cas, a *Camí de sirga*, la breu nota introductòria s'identifiqui únicament amb el concepte d'*autor*: «l'autor vol aclarir que no ha pretès de cap manera escriure la història, si més no en el sentit usual del mot, d'aquells esdeveniments [darrer segle de vida de Mequinensa]». Aquest autor no apareixerà més al llarg de la novel·la; queda, és clar, substituït pel narrador. En canvi, pràcticament deu anys més tard, a *Estremida memòria*, la novel·la s'enceta amb un pròleg en què «la veu narrativa situa la ficció en un joc triple de perspectiva: la font primera del relat és una "crònica" (el manuscrit d'un escrivà) que ha estat reescrita pel propi autor, el qual ha comptat amb la col·laboració —en tant que "coautor" —d'un amic.» (Dasca, 2004: 128). Aquest amic, el personatge fictici Arnau de Roda, anirà escrivint cartes adreçades a l'autor sota l'afectuós epítet de "gratapapers" (EM: 26, 53, 84 et altri). Per tant, la figura de l'autor que juga a ensenyar l'arquitectura narrativa de l'obra, va guanyant importància. Com ja hem comentat a l'apartat anterior[64], forma part de l'evolució cap a la metaficció de Jesús Moncada, que es veurà

[64] Pàgines dedicades a la part metaficcional de l'obra dins del capítol de la ironia (p. 76).

confirmada en el recull de contes següent, *Calaveres atònites*, en què un fals pròleg funciona de forma semblant al d'EM.

Aquesta veu narrativa, evidentment, es teixeix amb les intervencions de la multitud de personatges que van apareixent, ja sigui en forma de diàlegs o de discursos en estil indirecte lliure. D'aquesta manera, la polifonia de veus lligada a l'àmplia varietat de personatges i trames, eixampla les perspectives dels relats i incrementa la confusió veritat/mentida que s'anunciava en alguns dels paratextos d'obertura. No obstant això, aquesta veu narrativa extradiegètica de la qual parlem mostra, com no podia ser d'altra manera, unes constants pel que fa a l'estil a l'hora de descriure certes situacions. Si deixem momentàniament de banda EM (que, com ja hem vist, funciona a partir d'una estructura de focalització dels personatges), només cal que ens fixem en els inicis de *Camí de sirga* i *La galeria de les estàtues* per trobar-hi certs paral·lelismes.

El vibrant inici de la primera novel·la de Moncada ens descriu amb tot detall l'esfondrament d'una casa mequinensana:

> *Pilans i parets mestres van esberlar-se bruscament; una fragor eixordadora en la qual es barrejaven el cruixir de jàsseres i bigues, l'ensulsiada d'escales, trespols, envans i revoltons, l'esmicolament de vidres i la trencadissa de maons, teules i rajoles, va retrunyir per la Baixada de la Ferradura mentre la casa s'esfondrava sense remei.* (CdS: 9)

Seguidament, se'ns explica com un feix de testimonis, recollits per una "crònica anònima" posterior, colpits per la tragèdia de la desaparició definitiva del poble, afegien angoixants informacions al succés: l'aturada del rellotge del campanar la vigília de l'enderroc, premonició del desastre que arribava, «un capvespre tempestuós que pintava el cel de la vila amb carmins violacis, ors mortoïns i bromalles negres» (Cds: 9); el crepuscle, amb un silenci espès, fatídic, de carrers deserts, amb la gent tancada a les cases pregant perquè no naixés el dia. Tot plegat per arribar, tanmateix, a aquesta sorprenent conclusió:

> *Certament els testimonis resultaven impressionants. Ara bé, aquesta no era l'única característica que tenien en comú; en compartien una altra, potser insignificant però prou esclaridora del que va passar aquell dia nefast; tots, sense excepció, eren també absolutament falsos.* (CdS: 10)

Aquest sobtat ensorrament irònic de les expectatives generades, marcarà de forma evident el to de l'obra. I, de fet, és, com hem vist, una constant en tota la narrativa moncadiana. La formació d'un grandiloqüent enjòlit que acabarà sorprenentment rebaixat (els seus contes en són també una bona mostra) a l'últim instant. Se'ns situa, en aquest cas, en un pla tràgic i llastimós, per advertir-nos, tot seguit, que tot el que afirmen convençuts els suposats testimonis era mentida.

Les novel·les funcionen, doncs, encadenant la formació de repunts dramàtics que acaben, precisament, en l'anticlímax còmic d'allò esperable.

És aquest joc d'expectatives trencades el que trobem també a l'inici de *La galeria de les estàtues*. En aquesta novel·la, les primeres paraules van destinades a la descripció de la ciutat de Torrelloba i al fet, d'entrada obvi, que el sol sempre hi sortia per la banda d'orient:

> *A l'ínclita, catòlica i gairebé immortal ciutat de Torrelloba, el sol eixia per l'est. Ni els més escèptics gosaven qüestionar-ho. Generacions i generacions torrellobines havien observat el fenomen al llarg dels segles, d'ençà de la fundació de la ciutat pels legionaris de l'emperador August, i la invenció de la brúixola, va corroborar-ho de manera incontrovertible.* (GdE: 7)

Ara bé, situats a l'any 1939, just després de la guerra, quan el governador civil de la província declama un discurs amb motiu de la inauguració d'un bust de Franco:

> *[...] evocà més de quatre i cinc vegades la imatge del sol ixent, per al·ludir a la gloriosa vinguda al món del salvador de la pàtria, sempre que ho féu, indefectiblement, assenyalà amb el braç cap a l'oest. A pesar dels aplaudiments, «emocionats, entusiàstics, fervorosos», amb què el públic va premiar el discurs, segons la nota d'inserció obligatòria lliurada amb antelació a la premsa, una certa inquietud secreta va escampar-se entre els torrellobins: ¿tant havien canviat les coses amb el nou règim? ¿Era possible que els vencedors fossin capaços de capgirar també les lleis astronòmiques?* (GdE: 8)

Evidentment, quan l'endemà el sol torna a néixer per l'est, els torrellobins respiren molt més alleujats.

Vegem-ne, doncs, els paral·lelismes entre un i altre començament. D'una banda tenim, com dèiem, un inici amb certa expectativa que ens posa en alerta: per què se'ns especifica amb tanta minuciositat que a Torrelloba el sol eixia per l'est? Podia no ser d'una altra manera? Aquest dubte que tenim, queda resolt ràpidament amb la descripció del funcionari franquista i el seu ridícul discurs. A més, entra en joc ràpidament l'element còmic basat en la curiosa innocència dels habitants de Torrelloba: prou perspicaços per notar la incongruència entre el discurs parlat i els gestos que fa l'orador, però no suficientment entenimentats per entendre que es tracta d'una casualitat o descuit del funcionari. De nou, la por i el tremendisme hiperbòlic dels personatges. D'altra banda, es torna a posar en relleu la falsedat dels suposats discursos oficials. Si a CdS descobríem que allò que queda escrit a les cròniques (sempre anònimes) de la desaparició del poble és absolutament fals, ara se'ns especifica que, de fet, la crònica de l'acte a Torrelloba estava escrita amb anterioritat a la seva celebració. Finalment, aquest inici, també servirà per marcar el to de la novel·la, que es basarà, sovint, en la sarcàstica ridiculització dels estaments de poder del franquisme.

Curiosament, els finals d'aquestes dues novel·les també tenen un element en comú molt marcat: la pluja. Els epílegs de totes dues obres es clouen amb pluges torrencials, com si volguessin tenir un efecte purificador o de neteja definitiva sobre objectes i personatges. En el cas de *Camí de sirga*, un cop enterrada Carlota de Torres, últim vestigi de personatge ancorat al passat de la vila, i just abans del tancament de les comportes del pantà de Riba-roja:

> *La pluja va despenjar-se amb violència sobre la vila demolida i deserta. Les barrancades de la serra del Castell es precipitaren amb fúria sobre els molls, trencaren les amarres podrides dels llaüts i els dispersaren. [...] El Verge del Carme va asclar-se enfront de l'Illa dels Tretze Sants, la proa s'encallà entre els àlbers de la vora. Quan el riu va deixar, ningú no reconegué les restes de la nau; [...] El vell Neptú, avarat amb discursos, banderes i música al moll de les Vídues un dels dies esplendorosos de L'Edèn, era per sempre més una carcassa anònima de fusta morta.* (CdS: 345-346)

I a *La galeria de les estàtues*:

> *Els fets anirien lligats per sempre més amb la pluja a la memòria del comissari Ave Maria. Plovia quan travessava la ciutat amb el cotxe a tot gas; [...] l'aigua tamborinava als vidres dels finestrals quan s'ajupí vora el cadàver, estirat al mig d'un bassal de sang [...]. Els núvols no escampaven: plovia mentre les patrulles començaven la cacera; queia una mena de bava negrosa, gèlida quan l'ambulància s'endugué el cadàver de Sil·logisme Mortal al dipòsit del cementiri de Ponent; va ploure tota la nit a l'ínclita, catòlica i gairebé immortal ciutat de Torrelloba.* (GdE: 448-449)

En tots dos casos les novel·les es tanquen amb vestigis de circularitat. A *La galeria de les estàtues* de forma més evident que a *Camí de sirga*, però, tanmateix, en la primera novel·la també s'hi escola la mateixa idea.

Així doncs, si retrocedim a les primeres paraules de CdS veurem com la història s'inicia amb la primera demolició d'una casa el 12 d'abril de 1970 i acaba la tardor de 1971, amb l'enterrament de Carlota de Torres i el trasllat definitiu de la població mequinensana a la vila nova. L'aigua que cau, simbòlicament (i també de forma literal en el cas dels llaüts), acaba d'esborrar totes les traces de la vella Mequinensa que ha començat a caure a l'arrencada de la novel·la. Convertint el vell llaüt Neptú, símbol de l'època més pròspera de la vila, «en una carcassa anònima de fusta morta» (CdS: 346), condemnada a l'oblit.

La circularitat de la qual parlàvem és encara més evident a GdE, en què la novel·la s'enceta i es tanca amb exactament la mateixa frase; contrastant, però, el naixement del sol, a l'inici, amb l'arribada d'una nit de pluja «a l'ínclita, catòlica i gairebé immortal ciutat de Torrelloba» (GdE: 449) al final de tot. Dins la memòria del comissari Ave Maria, l'assassinat d'Hermini de Soter i Castellnou, sempre anirà relacionat amb aquesta pluja redemptora, que coincideix amb la venjança de Cebrià de Ribesmortes "Sèmola", l'autor evident del crim.

Hem comparat, fins ara, les estructures d'inici i de tancament de les dues primeres novel·les de Moncada però, *Estremida memòria*, com no podia ser d'altra manera, també té una calculada construcció pel que fa a aquests aspectes. Ja hem vist anteriorment que les peces d'aquesta novel·la funcionen amb la precisió d'un rellotge suís. La marcada vocació metaficcional, com ja hem comentat, ens els condiciona. Així doncs, en el pròleg que l'autor avantposa a l'inici de la trama pròpiament dita, en què se'ns explica el suposat origen real de la història que se'ns contarà, es juga amb el sentit literal de les paraules que llegim i la ficció que incardina, de manera que fins i tot se'ns adverteix abans de començar que ens preparem, físicament, pel que hem de llegir (EM: 6-7)[65].

Aquest joc diegètic es mantindrà al llarg de la novel·la a través de les cartes que, suposadament, Moncada anirà rebent d'Arnau de Roda i que adjuntarà als finals de cada capítol. És precisament a través d'aquestes cartes que Moncada ens tornarà a brindar un final plenament rodó i en consonància amb les picades d'ull constants entre trama i bastida que s'han anat fent al llarg de la novel·la. Si Arnau de Roda és el personatge escollit per comentar la ficció que va escrivint Moncada és perquè el seu avi Ulisses va viure els dramàtics fets de primera mà i els hi va contar quan era un nen. Com explica Moncada (autor/personatge) en el pròleg: «Ell era el jutge ideal. Va accedir a llegir-me l'original i així vam iniciar una sucosa correspondència» (EM: 6). A les cartes d'Arnau de Roda, sempre s'hi afegeixen uns breus PS de part de Palmira, filla d'Arnau de Roda i amiga de Jesús Moncada. Doncs bé, a l'epíleg final s'inverteix l'ordre que hem anat veient fins ara i ens trobem, primer, una carta signada per Palmira, dirigida a Moncada [«Benvolgut Jesús» (EM: 301)] en què se'ns informa que Arnau de Roda ha mort mentre li escrivia una de les seves cartes:

> *Com veuràs, la carta va quedar inacabada, interrompuda al final d'una frase que no deixa d'estremir-me quan hi penso. Pel que va dir-me aquella nit de febrer abans de gitar-se, es sentia massa cansat per enllestir-la; [...] El metge va calcular que va deixar-nos a la matinada, d'un atac de cor, mentre dormia.* (EM: 301)

A continuació, podem llegir aquesta última carta d'Arnau de Roda, en què fa algunes consideracions sobre les últimes pàgines de la novel·la escrita per Moncada per acabar d'aquesta manera:

> *Estic segur que l'avi Ulisses hauria amollat un sospir d'alleujament si pogués veure-ho. Desgraciadament, feia dos anys que havia abandonat aquest món de misèries. Una pietosa mort va endur-se'l a la callada: amb un atac de cor, mentre dormia.* (EM: 310)

eiem, per tant, com Moncada tanca sàviament la novel·la amb la mort de l'últim testimoni (indirecte) dels fets, fent coincidir el traspàs d'Arnau de Roda amb la finalització de la història

[65] Fragment que hem vist al capítol dedicat a la ironia (p. 77).

que ha anat recreant. El "comentarista/analista" de la novel·la mor en el mateix moment en què acaba de ser escrita. I ho fa, de nou, amb el joc irònic d'anticipar-nos-en el final. Com bé fa notar Palmira (abans que nosaltres, els lectors, ho puguem saber) Arnau morirà de la mateixa manera que el seu avi Ulisses, el testimoni directe de l'acció. Es tanca, per tant, la trama novel·lesca pròpiament, i també el joc metaficcional al qual ha anat lligada tota l'estona.

Enllaçant, ara sí, totes tres novel·les, resulta destacable que totes s'obrin a punta de dia—l'inici de les demolicions el matí del 12 d'abril de 1970 a *Camí de sirga*; la sortida del sol de Torrelloba a *La galeria de les estàtues*; el viatge de Casp a Mequinensa d'Agustí Montolí la matinada del 24 de novembre de 1877 a *Estremida memòria*. I que totes acabin amb una mort —Carlota de Torres i els llaüts mequinensans a CdS; Hermini de Soter i Castellnou a GdE; i Ulisses i Arnau de Roda a EM. Resulta clar, doncs, la calculada disposició que Moncada donava als inicis i tancaments de les seves novel·les, sempre en consonància directe els uns amb els altres.

Hem comentat, també, més amunt, la calculada ambigüitat en la qual es mouen totes tres obres. Basada, sobretot, en el dubte entre veracitat i falsedat que aporten els personatges que hi apareixen. L'esforç de recuperació de la memòria és una de les constants en la narrativa moncadiana que, combinades, precisament, amb un tractament irònic, esdevenen les claus del seu èxit literari. Així, lluny de caure en consideracions nostàlgiques pel passat perdut, la ironia amb la qual la veu narrativa tracta aquestes evocacions la salva de caure en un pamflet lacrimogen. Una primera mostra l'hem vista amb l'inici de *Camí de sirga*. Sembla que pels habitants mequinensans no importa tant el que va passar de *veritat*, com deixar un testimoni esborronador d'acord amb el que seria esperable en un esdeveniment tan trist com la demolició d'un poble. Vegem-ne un primer exemple en relació a aquest inici de *Camí de sirga*:

> *Escamparen altres falòrnies les quals, curiosament, donat que eren tan falses com les primeres, no foren recollides pel cronista anònim. [...] fora de l'Honorat del Rom, l'apotecari, que es trobava dolorosament clavat a la cantonada del carreró de l'Ham amb la Baixada de la Ferradura, ningú no s'adonà del succés* [la demolició de la primera casa]. *I encara que res no hauria canviat en cas contrari, ja que aleshores el destí era irreversible, anys després, quan el malson sinistre era record polsegós, volva de cendra, alguns vilatans començaren a teixir testimonis apòcrifs a fi de quedar bé davant la història.* (CdS: 13)

En aquest cas es tracta d'un error volgut, condicionat per les falses ínfules de posteritat dels habitants del poble, que el mateix narrador no té problemes a rebaixar. Si ens acostem a casos més concrets, ja hem comprovat com la novel·lística de Moncada funciona a partir de l'acumulació de fragments evocatius dels seus personatges. S'arriba al punt, fins i tot, de fusionar records propis amb els d'altri. D'aquesta manera, es rememora la batalla de Tetuan a

partir del record de Robert Ibars, que a la vegada recorda com el seu vell amic i mestre llaüter Arquimedes Quintana, l'explicava quan ell era petit:

> *Feia més de cent anys que les víctimes de la matadissa de Tetuan no eren sinó munts d'ossos anònims colgats en tombes perdudes sota la terra africana. De la mort del vell, l'Arquimedes Quintana, se n'havien escolat quasi quaranta, però aquell dia d'aniversari evocat pel cafeter, l'ombra del desaparegut, que sempre planava, protectora i benèfica, damunt seu* [Robert Ibars], *s'agrumollava en una presència palpitant i viva, desbordant la frontera del temps. Li semblà que era la memòria del desaparegut i no la seva, la que recobrava els records del fons del passat* (p. 36)

Un altre exemple que resulta clarificador d'aquests casos el trobem unes pàgines més endavant, també protagonitzat per Robert Ibars "Nelson". Així doncs, en aquest cas, la introducció dels records d'aquest personatge es fa a partir del que, en aquell precís instant, està rememorant un altre, la minyona Carmela:

> *Mentre pujava pel carreró del Sol, el vell Nelson no va adonar-se que estava travessant els records de la Carmela, projectats llavors per la minyona en aquell punt precís de la vila on, el 1925, la guàrdia civil acabava de carregar contra la manifestació de vaguistes. Si l'alenada de memòria amarga l'hagués envoltat, si li hagués fet reviure el moment, el vell hauria mogut instintivament el cap com aleshores, just a temps d'esquivar la culata del fusell [...]. De seguida, amb la força recobrada de la joventut, hauria clavat una pinya a la figura que l'aculava contra una paret: el guàrdia civil hauria caigut com un sac [...]. Hauria sentit l'empenta d'algú que l'ensopegà mentre corria com una bala [...], hauria topat amb Arquimedes Quintana i Llorenç de Veriu que socorrien un ferit. El vetarà de Tetuan increpava una dona:*
> *—Que fots aquí? Vols que et matin? Fila!*
> *Si Nelson s'hagués trobat enmig del remolí de records, potser hauria reconegut la Carmela en la figura fugissera que s'esmunyia [...]. Si el vell Nelson s'hagués trobat en el record de la Carmela, s'hauria vist ell mateix als vint-i-cinc anys, un home de riu fet i dret [...].* (CdS: 124-125)

Resulta interessant reproduir tot aquest extens fragment de la novel·la perquè il·lustra perfectament el mecanisme irònic amb el qual Moncada fa jugar la memòria dels seus personatges i, per extensió, fa també ballar el cap als lectors. Fixem-nos en el nombrós ús dels condicionals i les formes subjuntives: "Nelson hauria..." Nelson hagués...". De fet, no som efectivament en el record de Nelson, sinó que només ho suposem. La filigrana de Moncada la trobem en què se serveix, precisament d'aquestes formes hipotètiques per descriure'ns amb detall una part del passat important de la vida de Robert Ibars "Nelson": com veuríem precisament a continuació d'aquest fragment, quan i per què el geòleg anglès Oliver Wilson el va batejar amb aquest sobrenom. La ironia es completa quan, unes pàgines més endavant, Moncada tanca aquest fragment amb la següent afirmació:

> *Però no era el vell Nelson qui recordava l'escena, sinó la minyona de la casa de Torres. I a la Carmela, la imatge de l'anglès encara li arribava embolcallada*

> *amb el mateix odi amb què va contemplar-ne la partença aquell estiu —tan llunyà —de 1925, de darrere les cortines de la balconada del saló de les Verges Màrtirs.* (CdS: 130)

És a dir, per recuperar el record d'Oliver Wilson, hem hagut de passar per la casual i hipotètica remembrança de Nelson, perquè la informació que en té Carmela no és prou fidedigna. Podem concloure que el que hem llegit durant pràcticament sis pàgines és, al cap i a la fi, una mena de "record no recordat" que ens regala el narrador.

A banda d'això, tenim altres casos en què la memòria traeix els seus propietaris sense que ells se n'adonin. Les confusions dels records sovintegen en les novel·les de Moncada, que sovint en posen de manifest la fragilitat —no en va una de les obres porta per títol, precisament, *Estremida memòria*. En aquest sentit, però, no ens movem encara de *Camí de sirga*, perquè hi trobem un exemple paradigmàtic del que estem explicant.

Aturem-nos, si no, en l'inici del capítol IV de la Segona Part de la novel·la. El retorn de Francesc Romaguera a la vila, l'estiu de 1971, ha desencadenat els records de joventut de Carlota de Torres amb el que fou el seu amant. Vegem, però, com ho descriu Moncada:

> *Recordava el so del trombó amb nitidesa, aïllat dels instruments de la banda, com a rerefons d'aquella nit. [...] Malgrat la justesa amb què la senyora de Torres creia situar-lo en l'espai i en el temps, era sens dubte un record traspaperat, potser precedent dels concerts anuals amb què la banda, llogada pel pare, festejava aniversaris i onomàstiques de la família Torres al peu de la balconada del saló perquè, la nit evocada per la senyora, no tocava cap trombó a la banda. [...] La part del trombó, doncs, era un record intrús en la riada de memòria [...].* (CdS: 141-142)

La veu del narrador, el seu punt de vista, ens contrasta, doncs, la convicció i la nitidesa amb la qual el personatge de Carlota de Torres creu recordar aquella nit del 14 d'abril de 1931, amb el que, segons ell, va passar realment, ja que la confusió insabuda en el record de Carlota ens servirà d'excusa per explicar-nos la formació i posterior dissolució de la banda musical del poble. De nou tenim, per tant, el contrapunt irònic del narrador, que ens ressalta la volatilitat de la memòria. De fet, per a aquests personatges (i per a les persones, en general), acaba no important tant allò que va passar realment, sinó el record que els en queda[66].

Si parlem, però, de la tergiversació conscient o inconscient dels records, és que ja ha arribat el moment de traslladar-nos a *Estremida memòria*. Ja hem anat veient com aquesta novel·la basa

[66] Una reflexió molt similar a la que podem trobar en algunes obres del dramaturg anglès i premi Nobel de literatura (2005), Harold Pinter (1930-2008), com *Old times* (*Vells temps*) (1970) i *No Man's Land* (*Terra de ningú*) (1974), representades amb gran èxit en teatres catalans durant els últims anys: *Vells temps*, Festival Grec 2014; *Terra de ningú*, TNC, 2013.

la seva efectivitat en la contraposició dels punts de vista dels diversos protagonistes (de fet, protagonistes col·laterals) de la història. Sempre recollits i analitzats en l'últim apartat de cada capítol per l'anàlisi en forma de carta que elabora el personatge d'Arnau de Roda. Moncada, doncs, en aquest cas, desdobla la seva veu narrativa (àdhuc triplica, si comptem els escadussers apunts que hi afegeix la filla d'Arnau, Palmira) i configura aquest joc de miralls en què l'obra s'interromp i s'analitza a mesura que va sent escrita. Això fa que sigui el personatge d'Arnau de Roda l'encarregat, en aquesta ocasió, de posar de relleu aquest mecanisme trampós de la memòria que hem anat veient fins ara. Com analitza amb encert Carme Gregori Soldevila: «A *Estremida memòria*, per la seua banda, se'ns assegura que la història narrada es conserva viva a la memòria mequinensana; ara bé, això no significa de cap manera, sinó més aviat al contrari, que la memòria col·lectiva es corresponga fidelment amb els fets de la història real. Més encara, la novel·la de Moncada insisteix a "desprestigiar" la credibilitat de la memòria popular com a font d'informació» (2006: 136). En aquest sentit[67], Arnau de Roda, a les seves cartes dirigides a l'escriptor, es dedica ara i adés a deixar clar que la versió "oficial" que ha quedat a la memòria dels convilatans, no s'adequa del tot amb el que passà realment. Vegem-ne un parell d'exemples:

> *L'aparició del manuscrit d'Agustí Montolí [...]. Aquella narració sòbria, gairebé escarida, deguda a la ploma d'un testimoni directe dels esdeveniments, constituïa un canemàs sòlid i tenia una particularitat impagable: no estava corrompuda per les excrescències amb què la memòria mequinensana havia deformat els fets.* (EM: 26)

I unes pàgines més endavant, amb referència a l'estimable personatge de Brumari Montornès:

> *Per si de cas, et recordo que el temps en deformarà la imatge, com la d'altres personatges i circumstàncies de l'afer.* (EM: 117)

Queda clar, doncs, que la transmissió oral dels records de generació en generació no ha fet res més que amanir amb falsedats, innocents o infundades, la història que se'ns recupera per a la novel·la. I és en aquest estil de contraposició irònica entre els testimonis fiables (tot i que desconeguts fins al moment: Agustí Montolí, Ulisses i Arnau de Roda) i els "errats" (la memòria oral col·lectiva, que havia acabat imposant la seva versió dels fets) que la veu del narrador va construint la novel·la.

Aquesta idea de comparança entre veritat "oficial" i l'"autèntica", tot i que no aplicada del tot a la idea de memòria, Moncada ja l'havia explotada en altres moments de *La galeria de les*

[67] Gregori Soldevila fa notar, a continuació d'aquest fragment, l'ús recorrent del terme "brama" a la novel·la en un sentit pejoratiu «que es relaciona més amb el rumor inventat que amb la garantia de veracitat» (2006: 136).

estàtues. Sobretot, en aquesta ocasió, pel que fa a les descripcions del règim franquista. Un primer exemple, aplicat a la vessant catòlica de la dictadura, el trobem en la ridícula descripció de Sor Marcel·lina, familiar d'un dels personatges importants de la novel·la, el comissari Maximilià Costanegra, àlies Ave Maria. Precisament, per posar-nos en antecedents sobre d'on prové aquest malnom, se'ns explica que Sor Marcel·lina es va fer famosa a Torrelloba a causa d'una curiosa revelació celestial que va tenir l'any 1936:

> *[...] era a punt de succeir un gran miracle a la Torrelloba assetjada per les tropes republicanes, que demostraria de quina banda estava el Cel en la guerra civil. [...] Al cap d'una setmana un avió republicà, volant a frec de les teulades, atacà la basílica però les bombes no van esclatar.* (GdE: 138)

Davant d'aquest fet, tothom hi veu una intervenció divina que demostra que "el costat bo" de la guerra és, sens dubte, l'insurrecte. Per celebrar-ho, es demana a un artista local de dibuixar una estampa a la basílica de Torrelloba per tal de commemorar el miracle i que sor Marcel·lina passi per sempre a la posteritat. Això sí, el narrador s'encarrega, subtilment, d'explicar-nos alguns detalls que la població torrellobina no arribarà a conèixer:

> *Sor Marcel·lina, embadalida, hi apareixia en primer pla; al fons, un avió bombardejava la basílica. [...] l'únic detall fidel de l'estampa era l'aparell que bombardejava el temple: el Junker 52, alemany, un dels primers avions proporcionats per Hitler a l'exèrcit del general Franco. [...] la religiosa hi sortia molt afavorida: no tenia el nas ganxut, ni la figura rabassuda, ni la pell marcida, ni la berruga del model. En fi, no s'assemblava gens ni mica a sor Marcel·lina. Solament els torrellobins més vells van detectar el plagi: [...] la monja de l'estampa era la bellíssima mulata de l'antiga etiqueta de les llaunes de safrà La Cubana.* (GdE: 138-139)

L'estampa que veneraran tots els torrellobins conté una doble ironia. D'una banda, descobrim que, de fet, el bombardeig el van fer les tropes feixistes, no pas les republicanes. De l'altra que, de fet, es tracta gairebé d'una pintura herètica, perquè el model que hi ha representat, lluny de representar la santedat, és el de la mulata cubana que el besavi de Cebrià de Ribesmortes s'emportà de Cuba després de fer les amèriques i fundar, ja a Torrelloba, l'empresa de comestibles que enriquí a tota la família. Un fet que se'ns havia explicat a les primeres pàgines (GdE: 17-18) de la novel·la. No és el mateix la veritat dels personatges que allò que finalment sabem els lectors; com hem analitzat abans, llegim les peripècies d'aquests personatges sota la premissa del mode irònic[68].

[68] Vg. Frye (p. 58).

L'exemple més paradigmàtic d'això en aquesta novel·la el trobem a través de la visió que es dona de la premsa franquista. Per un costat, hi ha la veritat publicada pels diaris i les ràdios i, per l'altra, allò que, segons el narrador, passa realment. De la contraposició entre unes i altres, en surten alguns dels moments més còmics i brillants d'aquest llibre.

Ja hem vist una mica més amunt, quan parlàvem dels inicis de les novel·les, com es feia, d'esquitllèbit, referència a la premsa franquista, que passava notes escrites sobre inauguracions abans que se celebressin els actes. Unes pàgines més endavant, es parla més concretament d'algunes de les vitals notícies que es radien i s'escriuen als mitjans torrellobins del moment. No deixa de ser significatiu que, tant a l'obertura com al final de la GdE, hi hagi unes pàgines dedicades a aquest fet. En realitat, podem entendre com la detallada descripció que tenim a l'inici no deixa de ser una anticipació del que trobarem a les pàgines finals i que, en conseqüència, en faran augmentar el valor irònic. Així doncs, al principi, mentre comencen a córrer els primers rumors de la revolta d'Ifni, que serà el desencadenant del destí d'alguns dels personatges principals, els mitjans de Torrelloba només informen, amb el sopor habitual, de la llista de les audiències concedides pel capità general i el governador civil (GdE: 25); i el gran tema polèmic de conversa és, només, la situació dramàtica de l'equip de futbol de la ciutat, en plena dinàmica negativa de resultats a causa dels excessos nocturns dels seus jugadors:

> *Dilluns, el diari esportiu de la ciutat, que superava de bon tros el tiratge dels altres tres, controlats, respectivament, pel capità general, pel governador civil i l'arquebisbe, aparegué amb un titular feroç i un editorial on exigia un càstig exemplar de la plantilla del club, des de l'entrenador al massatgista, a més de la defenestració del president. [...] L'editorial, implacable, treia a la llum draps i drapets dels components de l'equip.* (GdE: 24-25)

Cal fer notar, a més el més, el ludibri amb el qual es remarca que el diari esportiu era el més llegit de la ciutat i com s'esmenta (com de passada) que, de fet, els altres tres, estaven controlats cadascun per un dels poders fàctics de Torrelloba.

Aquesta mateixa estructura, de contraposar l'actualitat de la premsa amb el que passa realment, de qüestionar, doncs, la veridicitat oficial, la reprenem a les pàgines finals, quan just després de l'assassinat de Dalmau Campells es torna a fer un repàs a tot el que es publicà l'endemà a Torrelloba. Durant cinc pàgines (GdE: 415-420) es dedica a comentar de nou l'actualitat esportiva amb clara vocació irònica:

> *Com de costum, la informació més apassionant, la realment valuosa, era l'esportiva: el plat fort, el partit de la pròxima jornada de la lliga entre el Torrelloba i el Barcelona. [...] Un dels diària oferia una exclusiva sensacional: l'opinió del capità general sobre l'estat del primer equip, últimament força amoïnador.* (GdE: 415-416)

Tot plegat, l'anàlisi minuciosa de l'*avantmatx* per personalitats que poc tenen a veure amb l'esport, per concloure, unes pàgines més endavant:

> *[...] els diaris feien badallar. Ni la secció de successos n'esbandia l'ensopiment: l'únic que hi destacava era una topada entre dos automòbils al passeig dels Plàtans, sortosament sense conseqüències greus. [...] Gràcies a Déu, el dia abans, a Torrelloba, no hi havia passat res.* (GdE: 419-420)

Resulta interessant fixar-se en el sarcasme del narrador, d'emfasitzar expressament la secció de successos, que tampoc diu res del fet que, el dia anterior, dos joves estudiants i un guàrdia civil van morir al bell mig del Museu de Belles Arts de la ciutat. Ni que aquest fet (els trets que se'n derivaren) va ocasionar el caos de la comitiva de cecs que, de camí a Lourdes, passaven pel centre de la ciutat en el mateix moment. Aquesta descripció d'una veritat oficial anodina, sense problemes de cap tipus, és una constant dels règims totalitaris. Fa pensar, per exemple, en el vet a les novel·les negres que va portar a terme Benito Mussolini, perquè, a la Itàlia feixista no passaven aquest tipus d'accions ni de desgràcies que hi sortien descrites. De la mateixa manera, Moncada se serveix en aquesta ocasió d'una estructura de novel·la policíaca, per denunciar, irònicament també, el silenci públic de l'aparell propagandístic franquista davant d'un crim com el de Dalmau Campells. Una crítica més al règim de les que es poden trobar a la seva producció literària.

Per tancar aquest capítol sobre la composició de les novel·les, i el joc constant entre veritat oficial i autèntica, pot ser curiós retornar a *Camí de sirga*, és a dir, per on hem començat, i fixar-nos en la peculiar descripció que es fa en un moment determinat d'una suposada batussa al bar Edèn, a causa de la novetat que suposà la inclusió d'animals (muls) per sirgar els llaüts riu amunt —tasca que, fins al moment, havien dut a terme homes. Una mesura que, per tant, rebaixaria sous, treballadors, i abaratiria el transport de lignit.

El matí que ha de salpar el primer llaüt amb un matxo d'acompanyant, resulta que tots els llaüters del poble tenen macadures en alguna part del cos. Casualitat? El personatge d'Estefania d'Albera, l'amant secreta del secretari del jutjat, el sedueix perquè li expliqui la versió oficial dels fets.

> *La mateixa nit, el secretari informava la senyoreta Estefania d'Albera —gitada al llit del funcionari [...] —de la falta absoluta de proves que confirmessin els rumors segons els quals hi havia hagut una batussa a l'Edèn a propòsit de canviar el sistema de remuntar l'Ebre [...]. Però el funcionari negava que la brega hagués tingut lloc. Ara bé [...], acceptant a tall d'hipòtesi que hagués existit realment [...]. Segons el secretari, era buscar la lluna per la bassa assegurar que Baltasar Teula, després d'uns dubtes sobre la virtut de la seva mare proferits en veu alta per Jordi Ventura, havia encastat aquest a la paret d'una plantofada. [...] si allò hagués succeït, probablement hi hauria hagut un bescanvi meteòric de fineses a l'Edèn:*

> *—Malparit!*
> *—Capat!*
> *—Cabró! [...]*
> *L'Edèn s'hauria transformat en un camp de batalla, i, anys més tard, els cronistes haurien pogut xalar amb la descripció de la batussa:* (CdS: 63-65)

I se'ns expliquen els detalls d'aquesta suposat ball de bastons al mític bar cabaret mequinensà. Suposat, sí, perquè com acaba concloent el secretari, rendit davant dels encants d'Estefania d'Albera:

> *Ara bé —la veu del secretari del jutjat era ja un balbuceig trencat per empassades sorolloses de saliva a causa de la visió dels rínxols negríssims del sexe hospitalari i àvid de la senyoreta Estefania d'Albera [...]—, allò eren falsies, ganes d'embolicar el credo, invencions malignes, la col·lecció de nafres exhibida aquell matí als molls [...], era un producte de l'atzar i no s'hi havia de buscar més voltes.* (CdS: 65-66)

Evidentment, Moncada torna a jugar amb la irònica descripció dels fets. Explicant una versió oficial que, per exagerada preterició, acabem deduint que és exactament el contrari del que el personatge ens voldria fer creure. Estilísticament, aquest fragment també resulta calcat al que hem vist unes pàgines més amunt de la mateixa novel·la, en què Nelson se suposa que recorda uns fets que, en aquell moment, està rememorant la minyona Carmela; i en què, per tant, es narra tota l'estona en un format còmicament hipotètic. I manté, també, una estructura paral·lela a la de la falsa batalla contra els carlins, exposada en el capítol dedicat a l'anàlisi de la ironia[69].

Així doncs, hem analitzat com funciona la veu narrativa en les novel·les de Moncada. Un narrador extern amb clara vocació irònica que ressalta els enganys, volguts o no, de la memòria i, en conseqüència, explica les històries posant en dubte, constantment, la veridicitat d'allò mateix que s'hi està contant. Aquest fet funciona tant per a les històries de tall més col·lectiu, com les que trobem a *Camí de sirga* o *Estremida memòria*, com per les de caire més familiar, com *La galeria de les estàtues*. La mateixa contraposició es trasllada en forma de veritat *oficial* o *autèntica*, de manera que afecta tant a la història del poble de Mequinensa (CdS i EM) com esdevé una crítica implícita al règim franquista (GdE). Tot plegat, en un joc estilístic molt elaborat, poc comparable al d'altres autors de la literatura catalana.

[69] Fragment de CdS transcrit a la p. 59.

Espais

Mercè Ibarz (2006), en una singular aproximació a l'obra de Moncada, destaca l'especial valor simbòlic que hi té la pintura. Centrant-se exclusivament en *Camí de sirga*, para esment a les aparicions pictòriques que hi ha al llibre (el quadre del senyor Jaume de Torres, els murals del vell convent de monges) fixant-se en el paper d'observador mut que hi juga el seu pintor, Aleix de Segarra: «Un personatge que morirà al camp de concentració de Mauthausen i pels ulls del qual veurem, com si fos el narrador, bona part de la novel·la, la més grotesca;» (Ibarz, 2006: 106). Per Ibarz, la figura de Segarra és una mena de translació literària del mateix Moncada que, com se sap, a banda de l'escriptura, també va dedicar moltes hores als pinzells. La visió d'artista d'Aleix, el seu punt de vista, és el que condicionarà molts dels fragments de la novel·la: «Fins quan pareix que els narradors indirectes —[...] —han cedit el pas a un narrador omniscient, Moncada continua expressant-se a través dels ulls del pintor i d'aquells, sobretot aquelles, criades o senyores, que continuen mirant les figures pintades per Aleix de Segarra.» (2006: 106).

La d'Ibarz resulta una anàlisi suggeridora i ens permet un enfocament que, de fet, no necessàriament cal circumscriure, solament, a *Camí de sirga*. Si ens desplacem a *Estremida memòria*, veurem com el personatge de Severiana de Segarra (avantpassada d'Aleix i també artista) hi juga un paper similar —tot i que a més petita escala. De la mateixa manera que Aleix deixa testimoni, amb el seus murals, de la vida mequinensana d'abans de la guerra civil, Severiana també viu en primera línia l'afusellament dels condemnats pels crims de la Vallcomuna que s'esdevenen en aquesta novel·la. Aquest fet, com explica el personatge d'Arnau de Roda, l'afectarà molt profundament:

> *Caurà malalta, tindrà uns malsons espantosos durant molt de temps i no aconseguirà deslliurar-se de les sinistres imatges fins que el doctor Teòfil [...] no li aconsellarà que pinti la matança. És l'obra —un tríptic a l'oli sobre fusta —que jo veuré molts anys més tard [...] i que m'espantarà tant com l'escena real que havia esglaiat la Severiana.* (EM: 303)

I és ben cert, tal com ens havia avançat Arnau de Roda a la primera part de l'obra:

> *L'espantosa pintura i les explicacions que l'avi va donar-me'n van ser el meu primer contacte amb aquesta sinistra història.* (EM: 56)

En tots dos casos, la pintura resta com a prova de les fetes mequinensanes, en ocasions en un sentit feliç, en ocasions en un sentit tràgic. Sigui com sigui, i probablement com a

reminiscència del seu passat com a pintor, és evident la preponderància que Moncada donava a la pintura dins de la seva obra literària. I una conseqüència evident de tot plegat és la seva predilecció per les descripcions. No tant de personatges (hi ha poques descripcions físiques) com d'espais i d'ambients concrets. La descripció (a voltes irònicament minuciosa) dels seus escenaris és un dels trets més identificadors de la seva escriptura.

Evidentment, si parlem d'escenaris, emergeix com no podia ser d'altra forma el nom de Mequinensa, el decorat imprescindible de les seves novel·les tot i que, com hem anat veient, a la novel·lística de Jesús Moncada també hi apareixen altres noms. Per tal de posar una mica d'ordre a la descripció dels espais en el qual es desenrotllen les històries, podem fer una primera distinció entre espais externs i interns, entre les descripcions a l'aire lliure, *au plein air*, i les d'interior.

Espais exteriors

La importància de l'espai en el qual es desenvolupen les històries pot tenir una importància molt més rellevant del que pot semblar a primer cop d'ull. Per a molts lectors, sembla que el més important d'una història és la trama i que les descripcions que puguin trobar en una novel·la són només altos en el camí, petits descansos en els quals l'autor s'atura a prendre un xic d'aire abans de prosseguir amb la història que se'ns està explicant. No obstant això, com molt bé expliquen Bourneuf i Ouellet: «El espacio, lo mismo "real" que "imaginario", se asocia o incluso se integra a los personajes» (1989: 123), és a dir, no podem separar els personatges i les seves històries del seu hàbitat. De fet, també ho afirmava Umberto Eco: «Construir una novel·la és una feina cosmològica. [...] per contar cal, primer que res, construir-se un món, tan moblat com sigui possible fins als darrers detalls» (1985: 542). I per comprendre amb totalitat aquest cosmos la feina de descripció que se'n faci és ineludible. Seguint amb aquesta idea, i tenint en compte el cas que ens ocupa, és interessant l'apreciació que fan Bourneuf i Ouellet unes pàgines més endavant en el seu estudi novel·lístic: «La luz constituye el elemento fundamental de la composición en un buen número de escenarios de novela [...]. Como en la pintura, en la novela la luz selecciona los volúmenes o los mezcla, modifica las perspectivas y los colores» (1989: 127). Parlem, per tant, de literatura i de pintura; tenint en compte el que dèiem fa un moment de Moncada, som ben bé al cap del carrer.

Aquesta Mequinensa, en conseqüència, es desenvolupa en un marc paisatgístic descrit amb un estil gairebé pictòric. Les obres de l'escriptor de la franja estan plenes de petites descripcions de la vila i n'acaben esdevenint un dels seus trets distintius. Són com petites natures, quadres de petit format que donen un to i un ambient especial a les històries. Vegem-ne un parell d'exemples (escollits gairebé a l'atzar entre les moltes possibilitats)[70], en aquest primer cas, de les pàgines inicials de *Camí de sirga*:

> *Les primeres vermellors de l'alba van pujar al mur que vorejava l'Ebre des dels llaüts amarrats en els molls silenciosos i s'enganxaren lentament a les textures aspres de les cases arraulides al vessant de la serra dominada pel castell. A la claror del dia, sempre li costava penetrar en el garbuix de carrers i carrerons. [...] A la fi, però, com els altres matins, la llum, quan ja se li empal·lidien les primeres rojors, va anar buidant la tenebra.* (CdS: 12)

Com podem comprovar, aquest fragment s'adapta perfectament al concepte de la llum pintada per l'escriptor com a font d'enfocament i de la descripció d'un lloc i d'un ambient. Succeeix d'una forma molt semblant que a *Estremida memòria*; aquest cas, però, no es tracta de l'alba, sinó de l'horabaixa:

> *Quan sortia, el cerç esfilagarsava entre les tombes el so de la corneta del castell; al fons de la vall, sota la rojor del crepuscle, va semblar-li —sí, Déu méu, allò és el que va semblar-li —que l'Ebre i el Segre es buscaven com falç ensangonades.* (EM: 133)

La connotació criminal que amara tot el fragment anterior (i tema principal de la novel·la) en justifica la brillant vermellor descrita. Precisament, a *Estremida memòria*, hi trobem una altra *natura* que descriu amb precisió la bellesa àrida de la zona. Durant el camí que el mena de Casp a Mequinensa, Agustí Montolí, tot i que un xic adormit, pot veure aquest paisatge:

> *Lluny, a l'altra vora de l'Ebre, la plana pelada, immensa del Montnegre: una taca cendrosa amb taques de rovell, sota el cel ras, sense un núvol. A banda i banda del camí, camps d'oliveres, d'ametllers, guarets, masos perduts. En un revolt on els pins li barren la visibilitat, un soroll el treu de les cavil·lacions.* (EM: 39-40)

I ja que ens hem aturat a veure el paisatge camí de Mequinensa, seguim fins al poble i comprovarem com a les tres novel·les (i també als contes) els moviments dels personatges ens brinden l'oportunitat d'anar anotant tota una pàtina de noms de carrers i

[70] En podem trobar altres de semblants a CdS: 15, 114-115, 162, 191, 227, 314, 345-346.

de places que van apareixent de manera reiterada, per esmentar-ne només alguns dels més repetits, a *Camí de sirga*: Baixada de la Ferradura (p. 9, 10, 13, et altri) Carrer de les Bruixes (p. 12) Carreró de l'Ham (p. 13, 43), Plaça d'Armes (p. 17, 24, 41 et alteri; és on hi ha el casal dels Torres i Camps), Plaça del Rem (p. 18), Costera del Forn (p. 20, 121, 122) Carreró de la Barca (p. 22, on hi ha el convent de les monges), Carrer del Riu (p. 23; on hi ha el Casal Segarra), Moll de les Vídues (p. 29, 42, 62, 66, 79) Plaça de la Bagra (p. 100), Plaça de l'Església (p. 38; on hi ha el Cafè del Moll), Carrer del Timó (p. 220, on viu la vídua Salleres). Alguns d'aquests carrers els retrobarem també a *Estremida memòria*: Plaça de la Bagra (p. 31), Carrer de l'Ham[71] (p. 34), Plaça d'Armes (p. 64, 111), Plaça de l'Església (p. 64); i a *La galeria de les estàtues*[72]: Plaça d'armes (p. 58) o la Costera del forn (p. 40), per exemple. I aniran conformant aquesta imatge de lloc comú, d'identificació constant d'un mateix espai que veiem al llarg dels llibres, de noms que van calant a la memòria de l'atent lector.

Com és lògic, els carrers condueixen cap a llocs concrets que també acaben formant part de l'imaginari col·lectiu d'aquesta Mequinensa literària. Com pot ser el transbordador del riu Ebre, descrit amb aquest magnífic joc temporal entre passat i present al qual ja ens té acostumats l'autor:

> *«El transbordador, que havia deixat d'existir feia quinze anys, va separar-se de la vora dreta i començà a travessar el riu. Mentrestant les aigües es descolorien, l'aire anava perdent la dolçor tardoral d'aquell octubre del 1971. Quan la borda de la nau topà suaument contra l'embarcador de la banda de la vila, des d'on l'Alfons Garrigues servava el timó amb la seva memòria, el paisatge ja havia quedat cobert per la boira gelada de l'hivern del 1939. Ocres i verds de l'Ebre acabaven de convertir-se en un gris brut sobre el qual s'esllissaven lentament les dargues com escates despreses d'un peix gegantí.»* (CdS 191)

La identificació entre l'estat d'ànim del personatge i l'espai físic que l'envolta és completa. Entre la fredor del paisatge i la fredor dels fets històrics que anticipen. Passa el mateix unes pàgines més endavant, si observem el cementiri de llaüts en el qual acaba convertit el moll mequinensà:

> *El cementiri de llaüts: les naus amarrades als molls de la vila en agonia, senyora implacable que no els deixava salpar i els exigia, com un antic cabdill al seguici juramentat i fidel, perir amb ella per navegar-li els rius més enllà de la mort. A mesura que les mines havien anat tancant, els vaixells, despullats de paraments, hi romanien immòbils, s'hi malmetien. Els bucs ressecs començaren*

[71] Aquest carrer fins i tot acabarà donant nom a un dels contes més fins de Jesús Moncada: «Una finestra al carrer de l'Ham (p. 67-80) dins del recull *Calaveres atònites*.

[72] Per a la toponímia de *La galeria de les estàtues*, la informació està extreta de Mercè Biosca (1996).

> *a obrir-se; entre els costellams i dins les cambres verdejaven les aigües estantisses.* (CdS: 314)

Els molls de la vila, com el Moll de les Vídues que esmentàvem més amunt, són un dels punts emblemàtics del poble, els indrets des dels quals salpaven els llaüts que transportaven mercaderies (sobretot lignit) i persones Ebre amunt, Ebre avall. Aquest anar i venir de llaüters facilita la inclusió, consegüentment, de diversos llocs, noms de pobles, que van conformant l'imaginari del lector com a llocs de pas innegociables en tota la ruta fluvial que parteix de Mequinensa. Aquests noms van apareixent de tant en tant en les novel·les i en els contes, sobretot a partir de la presentació de personatges forasters (de fora de Mequinensa, s'entén) que es caracteritzen únicament per ser d'un o altre indret: "peó asconès", "llaüter miravetà", "pagès tortosí", "miner lleidatà", etc. El món que envolta el riu Ebre té un gran protagonisme a *Camí de sirga* i a un nombre considerable de contes[73] de Moncada, fet que facilita la identificació de certs espais. També a *Estremida memòria*, en què tot i que el riu no sigui un "personatge" important, també hi podem trobar altres topònims del voltant de Mequinensa, com per exemple Casp. No passa el mateix, però, a *La galeria de les estàtues*, en què la inclusió de fantònims difumina considerablement el territori ebrenc.

Un bon compendi, doncs, que exemplifiqui prou bé tots aquests espais, el trobem a *Camí de sirga*, durant les pàgines en què el vell llaüter Arquimedes Quintana emprèn un emotiu comiat per la geografia riberenca que, al cap i a la fi, ha estat la seva vida. Amb el fil de la consciència ja massa dèbil, fuig i s'embarca en un últim viatge, físic i sentimental, que, en poques pàgines, ens permet resseguir aquest llistat de viles i de pobles que viuen a la vora de l'Ebre i que formaven part de la ruta dels mequinensans fins a arribar a la capital del Delta. Fixem-nos-hi:

> *Per l'abril del 1931 [...]. Va desembarcar a Tortosa, s'hi va fer una fotografia amb un antic company i començà de nou a remuntar l'Ebre. Tots els patrons el coneixien i trobava acolliment a les naus. A Benissanet, va dir penjaments del rei amb un antic daliner [...]; a Xerta, visità un cunyat [...]; a Garcia, preguntà per una mestra d'escola amb qui havia tingut relacions, entre els dols per la segona muller i les bodes amb la tercera [...]; a Flix, començà a tenir rodaments de cap i es va perdre pels carrers [...].* (CdS: 138-139)

[73] «Revenja per a un difunt», «Riada», «Aniversari» (HME), «Futbol de ribera», «Senyora Mort (Carta de Miquel Garrigues)», «Guardeu-vos de somiar genives esdentegades» (ECG), «La metafísica sota les acàcies», «Esborrany d'una treva» (CA).

Els seus deixebles i amics, amb Nelson al capdavant, surten a rescatar-lo conscients de la seva senilitat. Això ens permet resseguir l'últim tram de riu Ebre, amunt, fins a arribar de nou a Mequinensa:

> *Van arribar a Flix baldats. En veure'ls, el malalt no els va reconèixer. [...] Quan emprengueren el retorn, bufava el vent. Hissaren trau i gàbia i pujaren a vela. [...] el vell Arquimedes alternava estones llargues de silenci, durant les quals mirava bocabadat el cel o les veles tibants, amb altres de deliri o de xerrera. A la Roca del Merro, cridà la segona muller; a l'Embrolla de Riba-Roja, taral·lejava un cuplet de Madamfransuà; [...] A les envistes de Faió provà d'alçar-se mentre assenyalava amb el braç dret un punt del cel.* (CdS: 139-140)

Arquimedes morirà abans d'arribar a Mequinensa però, de fet, "la dalla invisible de la mort" (CdS: 140) l'atraparà navegant per la que fou la seva veritable casa, l'Ebre. El llaüter morirà tal com ha viscut, navegant pel riu, com no podia ser d'altra manera. Aquest riu i aquest paisatge que, com hem comprovat, són indissociables dins l'obra de Moncada.

Tanmateix, no només hi trobem la descripció exterior de paisatges rurals. Com ja sabem, *La galeria de les estàtues* es mou en un ambient eminentment urbà, el de Torrelloba. Un espai bastant oposat al que hem vist fins ara.

Alguns estudiosos s'han encarregat de ressaltar les vinculacions entre la Torrelloba imaginària de Moncada i la ciutat de Saragossa (sobretot, Sasot, 2006; i també Murgades, 2003) aplicant a Torrelloba el concepte de fantònim[74]. Un extrem que el mateix Moncada va negar en una entrevista amb Xavier Moret poc després de l'aparició de la novel·la: «Torrelloba no és Saragossa [...] perquè una ciutat concreta i amb nom propi m'hagués tallat les ales a l'hora de les descripcions, tant de la ciutat com de la classe dominant d'aleshores. No podia arriscar-me. Tampoc no vaig voler retratar personatges, encara que la gent sempre busca qui hi ha darrere.» (Moret, X; 1992: 3). Tenint en compte el que se n'ha dit, com tot just mencionàvem, en alguns estudis posteriors, no se li pot negar un cert do profètic. De fet, la mateixa novel·la remarca, per comparació, que no es tracta pas de la ciutat aragonesa:

> *La ciutat li semblava més gran que Lleida, on anava sovint amb l'oncle Bernat o amb la mare, també més que Saragossa; tanmateix no hi havia comparació possible amb Barcelona [...].* (GdE: 125)

[74] Torrelloba és, de fet, a tall de curiositat, l'únic lloc descrit per Jesús Moncada que apareix en el *Diccionari dels llocs imaginaris dels Països Catalans*, elaborat per Joan-Lluís Lluís (2006), que no recull altres noms inventats de l'autor com Cantalaigua, Masos de Cinca o Vilacorba. Per a més informació sobre la toponímia mequinensana, Moret, H. (1994: 330-331).

Igualment, i els estudis mencionats s'encarreguen de demostrar-ho, resulta òbvia la inspiració de la capital de l'Aragó per a la concepció de Torrelloba. Fantònims a banda, ens interessa parlar, ara mateix, precisament del que esmentava Moncada a l'entrevista, les descripcions de la ciutat. Per entendre l'enorme diferència que hi ha entre el paisatge mequinensà i el torrellobí, pot ser útil aturar-se un moment en les consideracions que fa el personatge de Dalmau Campells sobre el riu Ebre que, *casualment*, també banya aquesta anodina urbs:

> *L'Ebre també passava per Torrelloba però allí no li deia res; tan sols era un corrent d'aigua on la ciutat abocava aigües fecals, i que, ara i adés, feien servir els suïcides llançant-s'hi des del pont romà. A Mequinensa retrobava el seu riu, amb veles de llaüts i premonicions de mar.* (GdE: 211)

Com bé apuntaven Bourneuf i Ouellet, i és perfectament aplicable al personatge del mequinensà "exiliat" a Torrelloba, Dalmau Campells: «Hay ejemplos abundantes en la novel·la moderna de esta identificación entre naturaleza y personaje, en la que el paisaje no es tan solo un estado de ánimo sino que también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina» (1989: 131). Dalmau estudia magisteri a la grisa Torrelloba (es veu, per tant, obligat a passar-hi la major part de l'any). L'ambient amb el qual es descriu Torrelloba la revesteix d'un estat d'ànim que el transporta a una feixuguesa i a una sensació de resclosit perenne que, a la vegada, concorda plenament amb el règim franquista que la domina. Aquest estat d'ànim té una evident contraposició amb la lluminosa i vital Mequinensa; la de la infància i la dels estius que, se'ns explica, ha viscut el personatge:

> *En la cel·la austera* [a Torrelloba], *lluny dels dies perduts, resplendia la claror del solanar de la torre del Pla de la Dama*[75]*. [...] Recordava en el centre del solanar, obert a tots els vents, el cos nu de la Consol [...] Indiferents a la xafogor de les garbinades, a la cremor del cerç, perlats per les aigües del Segre i de l'Ebre, mascarats per la pols del carbó aixecada pel vent de les places de les mines, daurats per la trilla del blat a les eres, duien els cossos a unir-se a les altes terres de secà, al mas del Pla de la Dama, als racons amagats de les alberedes de la ribera, entre les tombes medievals del marge de l'Ebre [...].* (GdE: 334-336)

Tot aquest batec de la joventut, lligat al paisatge mequinensà, es contraposa brutalment a l'austeritat de Torrelloba. La llista onomàstica de *La galeria de les estàtues* (Biosca, 1996) demostra la voluntat de donar als carrers i places de la ciutat noms que connotin

[75] Topònim inventat per Moncada, que té, tanmateix, un valor simbòlic important per a l'obra.

l'ambient de ciutat vetusta, d'origen romà, i plenament integrada a la moral catòlica imperant durant el franquisme. Així doncs, barrejats amb alguns noms purament descriptius com: Passeig dels Plàtans (p. 8), Plaça dels Salzes (p. 14) o barri de Ponent (p. 73); en trobem d'altres de més significatius, com: plaça dels Apòstols (p. 407), plaça de la Basílica (p. 307), Plaça del Cabdill (p. 27), Carrer de la Concepció (p. 69), Carrer dels Frares (p. 8), passeig del Generalíssim (p. 398), Plaça dels Màrtirs (p. 30) o Placeta del Pretor (p. 123).

Dalmau Campells descobreix Torrelloba de la mà del que serà el seu millor amic a la ciutat, Cebrià de Ribesmortes, que la coneix pam a pam. La perspectiva irònica d'aquest personatge serà decisiva, també, a l'hora d'establir una descripció concreta d'una ciutat que el narrador presenta, com ja sabem, amb una ínfules de grandesa potser no del tot concordes a la realitat:

> *[...] el bategar de la ciutat canviava de ritme: es tornava nerviós sense perdre la qualitat provinciana. Tanmateix, si algun cosmopolita saberut feia ressaltar l'aspecte reposat dels carrers, la majoria de ciutadans reaccionaven iradament davant el que consideraven una humiliació intolerable, una ofensa, a seques, a la dignitat de Torrelloba. Els agradava presumir de trànsit intens; seguien ansiosament les notes d'un dels diaris locals, que tenia l'encert de publicar regularment la xifra aconseguida de la matriculació de vehicles, i es sentien íntimament satisfets quan els forasters es confessaven aclaparats per la «bogeria de la capital».* (GdE: 20)

Torrelloba és una ciutat dominada pels poders fàctics del franquisme: església i militars. Al llarg de la novel·la, Moncada ressalta precisament la hipocresia i la doble moral d'aquests dos estaments, que conformen el paisatge humà constant de la ciutat i condicionen el comportament dels personatges que l'habiten. Fet que condemnava, com li passa al personatge de Ferran Salines, a viure la descoberta de l'amor i el sexe clandestinament i, en ocasions, amb sentiment de culpa:

> *De l'instant de passió davant la nuesa de la Dama de la Pluja* [a dins del Museu de Belles Arts], *van passar de cop a la beateria del carrer, a la hipocresia oficial, atiada amb ferotgia des de les trones: a l'arena nacional, fumigada amb sofre, rascada amb el fregall de la puresa, fiscalitzada per la censura, santificada a cops de crucifix i de culata, el cos era immund.* (GdE: 188)

Les escenes que transcorren a Torrelloba, per tant, tenen com a teló de fons el paisatge d'edificis o monuments d'índole militar o religiosa. Com a conseqüència d'aquesta preponderància, trobem la hipocresia de considerar les aparences com el més important. Ho ressalta irònicament aquest fragment en què s'explica que, de resultes de l'accident

que va patir l'estàtua d'un fill il·lustre de Torrelloba, un militar i la seva xicota van quedar lleument ferits. Segurament recompensats per la castedat de la seva relació:

> *També miraculosament (segons l'arquebisbe de torn), no hi hagué un desastre irreparable. Fora de la descantellamenta d'un angle del pedestal [...], només van ser de lamentar un trau al front d'una dida seca i el braç trencat d'un caporal d'infanteria, que festejaven (castament, segons va precisar l'informe de la guàrdia urbana) al peu del pedestal.* (GdE: 15)

De manera que és habitual la descripció d'escenes en les quals apareixen personatges d'aquesta índole (capellans, militars), paladins de les essències morals catòliques i salvaguardes de la pàtria (espanyola). Moncada descriu la presència d'uns i altres en aquesta població que, com ja sabem, és definida de bell antuvi amb els grandiloqüents epítets d'«ínclita catòlica i gairebé immortal» (GdE: 7). Així doncs, la vida dels protagonistes transcorre entre membres d'aquestes dues categories, que es passegen amb naturalitat per la ciutat. Dalmau Campells es creua amb militars ben sovint:

> *L'aspecte de la ciutat era gris, com si la llum del dia sortís del tub d'escapament de la moto militar que desapareixia aleshores en una cantonada.*
> *Va aturar-se a la parada del tramvia. A l'altra vorera, un soldat de cavalleria, rabassut i galtavermell, comprava tabac a la parada d'una velleta. [...] Quan el sorge tocà el dos fent dringar els esperons sota el llarguíssim abric llardós amb botons daurats, la venedora va amagar les mans davall el mantó [...].* (GdE: 11-12)

La combinació d'aquests dos estaments és el que justifica que a Torrelloba s'hi puguin celebrar misses anuals per a les ànimes de Hitler i de Mussolini (p. 287-289) o que, com a ciutat orgullosament catòlica, també sigui un lloc de pas imprescindible per a la colla de cecs que emprenen des de molts punts d'Espanya un viatge (esperen que miraculós) a Lourdes, que acaba d'una forma ben peculiar (GdE: 403-407).

Vista, doncs, la poca llibertat que ens permet la vida pública de Torrelloba, potser serà millor que deixem pas a la descripció dels espais interiors.

Espais interiors

Combinades amb aquesta geografia (rural i també urbana) que hem anat veient fins ara, Moncada també ens introdueix a l'interior de grans casals i convents; casinos i locals dels que es consideraven de moral distreta. Com apunta Simona Škrabec en la seva lectura de *Camí de sirga*:

> «Un dels atractius de la novel·la és la capacitat d'entrar fins i tot rere unes portes equipades amb un baldó tan ferm com el de la Malena i mostrar el que podríem anomenar el món femení. No es tracta de cap divisió avorrida en allò que pertany als homes i allò que pertany a les dones, sinó que l'autor mostra la divisió entre l'espai públic i l'espai privat, alhora que queda molt clara la connexió íntima entre aquests dos mons, tan estreta com són les relacions entre les dones i els homes. Els espais privats estan emmarcats dins de la infantesa, del Saló de les Verges Màrtirs, dels camerinos de les artistes de l'Edèn, de les cel·les del monestir on es flagel·len les monges, de la casa buida de la Malena. Són els espais en els quals tothom, tant homes com dones, es treuen les màscares» (Škrabec, 114: 2005).

Aquestes apreciacions, de fet, canviant-ne els noms dels protagonistes, es podrien aplicar perfectament a les altres dues novel·les de l'escriptor mequinensà. La veu narrativa arriba als racons més privats de cadascun dels seus protagonistes i ens en permet conèixer la intimitat. Espais sense "màscares", remarquen en ocasions aquest joc ambigu entre imatge pública i privada (entre hipocresia i realitat) que tant agrada a Moncada. Si fa una estona vèiem la identificació total entre personatge i paisatge, ara comprovarem com la descripció d'interiors serveix, d'alguna manera, per marcar el to i el ritme de les novel·les, tal com deien Bourneuf i Ouellet: «La descripción puede servir para crear un ritmo en la narración: [...] A veces, la descripción se constituye en obertura, en el sentido musical de la palabra, que anuncia el movimiento y el tono de la obra; también puede ampliar las perspectives de la narración u obrar como una nota sostenida que adquiere valor simbólico» (1989: 134).

No és pas casualitat, doncs, que Moncada situï a l'inici de totes tres novel·les la precisa descripció de tres grans casals mequinensans. El punt de vista i la ironia amb què són descrits en cada cas, marcarà també la caracterització dels personatges que l'habiten. Estem parlant de tres famílies importants: els Torres i Camps i els Sagarra (*Camí de sirga*); els Vallmajor (*La galeria de les estàtues*); i els Picarda i (altra volta) els Sagarra (*Estremida memòria*). En aquestes descripcions, potser perdem, d'alguna manera, la visió cromàtica que trobàvem en els espais exteriors mequinensans —ara més aviat entrem en uns ambients concrets; però, tanmateix, es conserva, com veurem a continuació, la importància de certes referències pictòriques pel que fa a la decoració d'aquests espais.

Començant per *Camí de sirga*, a l'inici del segon capítol, l'acció d'un fort vent ens portarà a endinsar-nos dins del gran casal de la família Torres i Camps situat al bell mig de la Plaça d'Armes. Aquest emplaçament serà un dels llocs en el qual es

desenvoluparan fragments importants de la novel·la, sobretot al "Saló de les Verges Màrtirs":

> *Una ràfega [...] esbatanà els finestrals mal tancats d'un balcó del casal dels Torres i Camps. Allí udolà per cambres i passadissos, va moure cortinatges, descompassà el pèndol del gran rellotge del despatx i va fer sonar les llàgrimes de cristall de llum del menjador abans d'encalmar-se i morir finalment en el Saló de les Verges Màrtirs.* (CdS: 15)

Aquesta habitació d'irònic nom apòcrif perquè, de fet, Carlota de Torres mai no va arribar a veure-hi penjat el quadre que suposadament li donava el nom, serà l'escenari de les tertúlies que reuneixen les velles "cacatues" de la vila, capitanejades per la mateixa Carlota de Torres. El quadre de Jaume de Torres (pare de Carlota) que hi ha penjat en aquest saló, la seva confecció, és el que ens servirà d'excusa per retrocedir en el temps.

> *Aquella tarda, el senyor Torres es mostrava encara més ufanós. Humil, modest, abnegat, havia decidit accedir a les peticions familiars —«així no m'atabalareu més» —i afegir la seva imatge a la col·lecció de retrats de parents de part de la dona penjats a les parets del llarguíssim passadís, on eren exhibits abans de desaparèixer per ordre d'antiguitat i d'oblidances en alguna de les cambres perdudes on s'arrengueraven cavallers sorruts, infants llangorosos i dames encotillades, en una esfereïdora processó d'espectres, quasi invisibles a causa de l'enfosquiment de les pintures* (CdS: 20)

Fixem-nos com la descripció de la llista d'avantpassats colgats al passadís en forma de retrats esdevé un símbol de la (suposada) importància de la família que l'habita, que s'ha permès el luxe de fer-se fer una pintura a cada generació. I del fet que el senyor Jaume de Torres es faci afegir a la llista de familiars d'un casal que fins ara era dominat per la branca familiar de la seva dona. Ara ell és qui pren el domini de la situació. La filera de quadres és una mostra de poder sostingut en el temps. També que, a mesura que passin els anys, els quadres vagin essent arraconats, és una nova mostra de com el pas del temps escombra qualsevol tipus de vanitat.

L'evocació del casal familiar la trobem també a *La galeria de les estàtues*, en què Dalmau Campells realitza una precisa descripció de la casa, que ens servirà per entendre, més endavant, algunes de les vicissituds que s'hi esdevindran:

> *Sempre començava pel celler. [...] Repenjats a les parets, hi havia pics, barrenes, pales, rodes de vagó, llums de carbur, eines rovellades de la mina de lignit oberta pel besavi als temps de la guerra de Cuba.* [...] [al soterrani] *Bastava qualsevol remor, de vegades només la fregadissa del vestit contra un estri, perquè la germana comencés a xisclar, li empeltés el pànic i fugissin alhora escales amunt, cames ajudeu-me i amb el cor a la boca. El més fascinant del lloc, molt més encara que el misteri de la tenebra o l'atracció de les velles eines [...], era la porta on començava l'escala morta. [...]* [el besavi] *creà una*

> *casa estranya: passadissos inesperats, trespols amb canvis de nivell, espais absurds, portes inútils, en feien un laberint encisador.* (GdE: 53: 54)

La remembrança del casal des de la llunyania el porta també a recordar la seva infància i els jocs i malifetes puerils associats a aquest espai. Segurament l'actitud amb la qual Moncada encara la descripció d'aquests dos espais ens en condiciona la lectura i la imatge que ens en fem. Els personatges que habiten un i altre lloc tenen un paper diferent al llarg de les seves respectives novel·les. Així doncs, tot i tractar-se en tots dos casos de casals de la burgesia mequinensana, els Torres i Camps són descrits amb una voluntat més còmica o satírica que els Vallmajor. Els Torres i Camps compleixen fil per randa els tòpics classistes burgesos i, en canvi, els Vallmajor (capitanejats de manera laxa per l'últim hereu, en Bernat) no mantenen pas (a excepció dels personatges de la Dolors i l'Eduard, àlies Napoleó) un orgull classista, més aviat al contrari. A més a més, cal sumar-hi que veiem la descripció d'aquesta casa des dels ulls d'en Dalmau, un Campells, família de caire més liberal i progressista. Carlota de Torres i Camps es creu més important que la resta de mequinensans pel fet de dir-se així; Bernat de Vallmajor, no.

Amb tot això volem dir que, tot i tractar-se de dos espais que podem imaginar físicament similars (en el sentit de ser grans edificis), la descripció d'un i altre són ben diferents. Dels Torres i Camps se'n destaca sempre el pes de la història familiar, representada en la decoració excessiva i barroca del casal. Per aquest motiu, quan Carlota de Torres agonitza i s'incorpora mig delirant a les darreres pàgines de la novel·la, li suposa un cop definitiu comprovar com s'està desmantellant tota la casa aprofitant la seva malaltia:

> *Quan les obrí [les parpelles] de nou, en lloc de la imatge del Bernabé Camps, l'avantpassat que sempre la rebia amb cara adusta des del retrat penjat enfront de la porta de l'habitació, trobà l'empremta del marc sobre les flors d'un blau pàl·lid del paper de la paret. L'oncle havia desaparegut, però no era l'únic que faltava; tampoc no hi eren els avis ni les ties. No quedava ni un quadre. Estupefacta, es dirigí al rebedor. [...] ¿On eren la cornucòpia i el canterano? ¿On parava la imatge de Santa Bàrbara, la patrona dels minaires? ¿I la col·lecció de porcellanes reunides per l'oncle calavera? ¿Què n'havien fet, de la panòplia de sabres i pistoles de l'heroi d'Àfrica?* (CdS: 339-340)

Cal fixar-se, no només en la profusió d'elements decoratius que omplien la casa, sinó també en el fet que, de cadascun, se'n remarca l'origen concret, la pàtina històrica que l'acompanya. En contraposició, el casal dels Vallmajor, com vèiem, és més un refugi de la infància, té un vernís de misteri, de joc trapella, de portes fantasma i de passadissos

secrets més en consonància a l'esdevenir de la novel·la. Si el casal dels Torres i Camps és la darrera mostra de la decadència de tot un món mequinensà, el dels Vallmajor és un cau de secrets familiars per resoldre. Per aquest motiu, en l'última escena (somiada) que passa pels ulls d'un Dalmau moribund, s'hi descriu la fugida des del casal, acompanyat d'un record d'infantesa amarg (l'euga Candela, sacrificada), camí dels somnis i descobriments que ja mai podrà complir:

> *De cop i volta, el color va tornar però ell ja no es trobava a la galeria de les estàtues sinó a la vila, en un balcó del casal. [...] L'euga travessava la porta cotxera, llançava un llarguíssim renill. «La Candela ha tornat, mare! [...] » L'amiga havia fugit del ganivet del matador, tornava a casa. S'avià per les escales, abraçà el cap de la bèstia [...]. Van sortir del casal, l'euga galopà carreró avall. Creuaven antics estius, pluges, hiverns [...]. Recordava escales, llengües, llàgrimes, silencis. Tenia besllums d'arquitectures, memòria d'olors: de fems àcids i fumosos escampats als bancals, de fruites posades a assecar, de palla calenta, de cellers [...]. De sobte, veié el pare: pujava pel camí de sirga, vora l'Ebre ple de negres naus i de veles blanques...* (GdE: 379-380)

Resulta corprenedor observar les diferències entre el final d'un i altre protagonista. Hem vist el patiment de Carlota de Torres, amb l'espoli de casa seva, una propietat personal i intransferible que sent robada. Ara ens trobem amb un jove Dalmau, que evoca casa seva en els darrers instants, i ho fa posant-lo en relació amb la resta del món mequinensà, amb un compendi d'imatges, sorolls i olors, que barregen els que visqué a casa seva amb els de la resta del poble. Un espai sentimental compartit —la casa, el poble —amb la família i els amics. I de lluny, pel camí de sirga (simpàtica picada d'ullet) arriba la figura del pare que mai va poder conèixer en vida.

Tenim també, finalment, la descripció d'un darrer casal, a *Estremida memòria*, el dels Picarda. La fragmentació del punt de vista de la novel·la, ens obliga a descobrir-lo des del peculiar punt de vista de Justina (la innocència personificada), que també ens condiciona la imatge que n'extraiem. Vegem la descripció de la casa dels Picarda i de la seva infinitat de cambres:

> *Agenollada a la sala del Sol, observa a través de la porta com el personal de servei [...] tira escales amunt. [...] Al casal del senyor Maties de la Picarda [...] hi ha moltes cambres, no s'acaben mai. I ha de fregar-ne els paviments amb cura, sense deixar-se ni una rajola. Avui, quan començava a la sala de les plantes, «La de la Flora, Justina —li deia l'Òscar —, la de la flora», amb prou feines distingia res de la bigarrada espessor vegetal. Ara, a la del Sol i la Lluna, «La de l'univers, Justina [...]», la llum sembla sortir de l'astre que llença raigs grocs a totes bandes. [...] ella arriba al gabinet del senyor. Abans d'entrar-hi, s'atura un instant, necessita tranquil·litzar-se. Després obre la porta [...]*

> *Tremolosa, aixeca els ulls cap al quadre penjat darrere l'escriptori i el recorre amb la mirada.*
> *—Genís, fill meu...* (EM: 45-46)

Evidentment, per la còmica ridiculesa de la nomenclatura de les habitacions, ja ens podem imaginar que la descripció de la casa dels Picarda es troba més pròxima a la dels Torres i Camps que no pas a la dels Vallmajor. I, de fet, els Picarda són sovint ridiculitzats a causa de les seves ínfules de noblesa. En aquestes tres descripcions d'espais tancats que trobem a les primeres pàgines de les novel·les hi ha petits detalls que seran útils per al desenvolupament o el desenllaç de la trama. És a dir, la descripció d'aquests salons, passadissos, golfes i cambres, no és únicament faramalla descriptiva, aporten sempre alguna cosa més. Comentàvem fa un moment que el Saló de les Verges Màrtirs (CdS) serà el decorat on, a través de la tertúlia, Carlota de Torres anirà descobrint algunes de les últimes xafarderies que corren pel poble i que la portaran, sovint, a rememorar amb dolor el seu passat. Però no només això, aquesta cadena de quadres que també hem transcrit, d'avantpassats que en fila índia posen per a la posteritat al llarg del passadís, és el fil que uneix la història de la família burgesa de la qual, Carlota de Torres, se sent l'última descendent. Per aquest motiu, s'adreça al quadre del pare quan veu pròxima la fi de la vila (CdS: 326) i són aquests quadres, com hem vist fa un moment, el primer que troba a faltar (i la causa del trasbals definitiu) quan se n'adona que, durant la seva malaltia, els fills han buidat el casal.

De la mateixa manera, no és pas casualitat que, a *La galeria de les estàtues*, Dalmau Campells recordi amb tant de detall la seva laberíntica casa i faci esment de l'escala morta que, teòricament, no porta a enlloc. I és que és per aquesta escala que descobrim, durant la seva confessió, que Tomàs Cabana s'acostava a espiar l'habitació d'Agnès, la mare de Dalmau, de qui ell estava secretament enamorat:

> *L'Agnès feia servir de vestidor l'alcovat que dona a l'escala morta. ¿Cal que et digui res més? Mentre l'Alexandre va ser a la vila, no vaig gosar fer res, però així que se'n va anar al front no ho vaig poder resistir. [...] La porta de l'alcovat només té un pestell amb un pom a cada banda. Vaig greixar-lo amb cura, l'obria sense fer soroll i podia guaitar des d'allí dins, a través del vestidor, per veure l'Agnès.* (GdE: 317-318)

I la cosa no acaba aquí, és precisament a través d'aquest camí secret que Alexandre (marit d'Agnès), en plena guerra, fa l'última visita a la seva muller. Tomàs Cabana, espiant com d'habitud, el descobreix i, encegat d'ira i enveja, el persegueix després per

matar-lo. Un crim que no sortirà a la llum, Alexandre constarà per sempre més com a desaparegut durant la guerra. Aquesta escala morta que tant fascina Dalmau serà, sense arribar-ho a sospitar mai, l'espai que té la clau per descobrir una de les seves majors obsessions: qui va ser exactament el seu pare, com va desaparèixer i per què ningú no li n'ha parlat mai amb sinceritat.

Per últim, tenim l'obcecació de Justina amb la neteja de les habitacions dels Picarda fins a poder arribar davant del quadre que presideix el gabinet del senyor Maties. Descobrim més endavant que es deu, precisament, a la semblança del fill, de cognom Borbó, amb el rei Ferran VII:

> *El gran ensurt va tenir lloc l'endemà, quan el marit va fer-la anar al casal per reforçar el servei en la neteja dels salons de la celebració. Tres pintures havien presidit la taula principal del banquet. Amb prou feines va fixar-se en les dues primeres, el jove rei Alfons i la seva mare [...]; des de la tercera, un retrat del rei Ferran, no la mirava el monarca, sinó el seu propi fill, el Genís.* (EM: 67-68)

Aquesta prodigiosa aparença és el que farà que en l'última escena de la novel·la que la té com a protagonista, la trobem en la mateixa situació en què, com hem vist, havia començat: fregant el terra. Per a ella (cal ser empàtics amb la innocència del personatge) veure el quadre és l'única manera de poder contemplar el seu fill, mort com a conseqüència d'haver participant en el sanguinari atac a la Vallcomuna:

> *S'acosta a genollons al racó del piano. Com sempre, tanca els ulls per no veure la monstruosa serp, «Una anaconda, Justina», que guaita un mico enroscada en una branca. Cal enllestir la feina. Només així, dia rere dia, de paviment en paviment, arribarà, dissabte, a poder contemplar el retrat del fill.* (EM: 283)

Ja que parlem de quadres és un bon moment per reprendre momentàniament la idea de la pintura com a protagonista amb la qual inauguràvem aquest apartat. Recomençant la roda de novel·les podem fixar-nos en el detallisme i la concreció dels colors (i de la llum) que trobem en la descripció del quadre de Jaume de Torres (CdS):

> *El quadre i la Carlota havien envellit alhora però ella no s'adonà de l'enfosquiment gradual dels olis, pigments i vernissos de la pintura. Li passà desapercebuda la grogor subtil que girava al verd al blau de cobalt del plastró, el to ambarí adoptat pels antics blancs de la camisa o l'esmorteïment de la lluminositat del celatge sobre la panoràmica de la vila que servia de fons a la figura.* (CdS: 28)

La descripció precisa de l'obra d'art serveix de punt de comparança entre el pas del temps[76] que també ha afectat, com no podia ser d'altra manera, el personatge de Carlota de Torres. És aquest pas del temps el que queda fixat a les pintures que el mateix Aleix de Sagarra fa al vell convent propietat de la seva família. Quan les monges l'abandonen l'any 1925, Aleix hi comença a pintar murals que són, com ja havíem apuntat a les primeres línies de l'apartat, el testimoni de la vida mequinensana durant els seus anys daurats. És interessant de remarcar com Aleix de Segarra empra un espai de natura religiosa per revestir-lo de figures paganes. En el record de la seva tieta (i amant secreta), Malena de Segarra, els murals d'Aleix representen els dies feliços en què, aprofitant el Carnaval de la vila, van abandonar-se al seu amor sense restriccions morals. Ella es veu reconeguda en la figura d'una deessa nua envoltada de nimfes; però també reconeix la presència d'altres personatges de la vila:

> *On antany ressonaven himnes religiosos i murmuris d'oracions, la festa pagana feia sentir cançons bàquiques; les parets, abans entenebrides per olis amb martiris de sants o glaçades per l'esquematisme horripilant dels crucificats, recuperaren la llum en una mitologia jovial, fortament arrelada a la terra. [...] No calia esforçar-se gaire per descobrir que els sàtirs del passadís eren tertulians del Cafè del Moll —l'Atanasi Resurrecció tocant la siringa, l'Honorat del Cafè coronat de pàmpols, el Nelson amb una copa a la mà — [...].* (CdS: 178)

Aquesta profanació herètica és molt semblant a la que es produirà a la següent novel·la (GdE), amb una actitud molt més trapella per part del narrador, quan se'ns informa que l'estampa de Sor Marcel·lina a la catedral de Torrelloba que tots els ciutadans adoren, té com a model, en realitat, la cubana que apareixia en els primers pots de safrà de les indústries alimentàries Ribesmortes.[77] De manera que trobem, altra vegada, el gust de Moncada per dessacralitzar certs espais i actituds.

De fet, i tal com veiem en aquest últim fragment transcrit, un dels espais amb major protagonisme a l'obra de Moncada són els cafès i les seves tertúlies. En realitat, pràcticament tots els personatges que apareixen a les pàgines mequinensanes passen en un moment o altre per aquests llocs, cadascú adaptant-se al seu marc, d'acord amb la seva posició social. En aquest sentit, no està de més destacar la masculinització d'aquests espais. Els bars i cafès els omplen generalment homes, no pas dones, que practiquen, tanmateix, les seves tertúlies particulars en ambients més privats. A cada

[76] Un dels temes claus de l'obra de Moncada, com s'explica als capítols Memòria (p. 20) i Temps a les novel·les (p. 132).
[77] Episodi explicat a la p. 106 dins del Punt de vista narratiu a Composició de les novel·les.

estament, li correspon el seu cafè i la seva corresponent tertúlia. Aprofitant el seguici del sepeli del senyor Jaume de Torres, a *Camí de sirga*, el narrador fa un repàs a la majoria de locals que hi ha al poble i hi associa els seus parroquians:

> *El Cafè del Moll, la Taverna del Rem i el Cafè de la Granota hi havien abocat principalment minaires, navegants i menestrals; la majoria dels pagesos procedien del Cafè dels Llauradors mentre que els industrials, els administratius i la gent del comerç eren clients del Bar del castell, anomenat així mateix Catau dels Fenicis. Els joves, fos quin fos el seu estament, provenien del Cafè dels Esports i la majoria dels jubilats esperaven el pas de l'enterrament a la porta del bar de Benjamí.* (CdS: 268)

Òbviament, el nom dels bars i dels cafès no es deu a cap casualitat. Té tota la lògica del món que navegants i minaires, oficis, a Mequinensa, lligats al riu, es trobin en espais com amb noms com "Moll", "Rem" o "Granota"; així mateix els pagesos al "Llauradors", els joves relacionats amb els "Esports" i (introduint un apunt encara més irònic) els comerciants al Catau dels Fenicis. Per completar la l'onomàstica juganera, els jubilats (gent d'edat provecta, se suposa) es troben al bar de Benjamí (és a dir, bíblicament, del més petit de tots).

En altres episodis de la novel·la se'ns assenyala més concretament quin tipus de gent es reuneix a cada lloc. Així, doncs, podem saber que el Cafè del Moll, propietat d'Estanislau Corbera, és un punt de trobada de persones progressistes, que al Cafè de la Muralla s'hi reuneixen els comunistes i al Central els republicans d'esquerra; i que a la Taverna de les Anguiles (on hi viu el líder sindicalista Arnau Terrer) és un cau de llibertaris (CdS: 163). En contraposició a tots aquests llocs hi ha la tertúlia del Casino de la Roda, la seu dels senyors i de la burgesia del poble[78]. El joc d'ambigüitats iròniques en el qual es mou sovint la novel·la, tal com comentàvem en el capítol anterior, basa precisament la seva efectivitat, sobretot, en la contraposició de versions que es donen a les tertúlies del Cafè del Moll i a les del Casino de la Roda (CdS: 24, 28, 39 et altri), els dos cafès amb més protagonisme de l'obra. Són destacables, per exemple, les intervencions que es fan a propòsit de dos personatges "desclassats", que haurien de freqüentar el Casino, però que opten pel Cafè del Moll: Aleix de Segarra[79] i l'Honorat del Rom[80]. Sense oblidar, evidentment, les tertúlies del Saló de les Verges

[78] A *La galeria de les estàtues* apareix l'espai del Cercle Mercantil de Torrelloba, el lloc on es reuneixen tots els pròcers torrellobins (GdE: 74, 246), un ambient molt semblant al del Casino de la Roda mequinensà.

[79] «No li havien dit, a l'Aleix, al Cafè del Moll, ja que el pintor anava rarament al Casino de la Roda, la seu dels senyors, on el consideraven un cas perdut, gairebé un renegat, que la família Torres [...] era a punt de comprar la finca de la Plana dels Voltors?» (CdS: 24)

[80] «[...] l'Honorat [...] començà a freqüentar el Cafè del Moll en contra de l'opinió de l'oncle Ferran, un germà de la mare amb idees estrictes i severes sobre classes socials i males companyies. [...] De fet, l'oncle creia a ulls clucs, i no

Màrtirs que esmentàvem més amunt i que reuneixen les senyores de més edat del poble (Carlota de Torres, Estefania d'Albera) per espellotar-se hipòcritament de viu en viu.

Això passa d'una forma semblant a *Estremida memòria* en què, tot i la distància temporal que separa les dues novel·les, hi retrobem els mateixos espais (o molt similars) que compleixen la mateixa funció que a CdS. Cap a les pàgines centrals de la novel·la, Arnau de Roda fa una petita dissecció del que eren els ambients i les tertúlies de la Mequinensa de 1877 (gens allunyada, en aquest sentit, de la que es descriu a CdS). A propòsit de la sorprenent visita d'Emília al Casino dels senyors (cercant que Florentí Miravet li proporcioni una coartada fiable a en Feliu) s'aprofita per descriure l'ambient d'aquest indret de bell repòs i de conversa retrògrada vedat, aleshores, a les dones:

> *Al gran saló, la imatge de la xicota faria tremolar el monocle del baró de Sàssola, tibaria la figura rabassuda del metge i provocaria un trasbals generalitzat entre l'escollida parròquia [...]. En aquell instant precís, els casinites acollien amb cabotades i solemnes arrufades de nas la indignació del pròcer per l'oprobiós afer de les detencions [...]. Si t'interessés afegir un detall d'ambient, podries fer que l'Emília, durant la breu conversa amb el Florentí, girés el cap una mica a la dreta: així veuria* El bany de l'odalisca, *un d'aquells quadrets de tema oriental tan apreciats a l'època [...].* (EM: 183)

No ens ha d'estranyar ja gens ni mica que un quadre torni a decorar l'escena i encara menys amb el valor còmic que, se'ns explica a continuació, té l'obra, ja que la sensualitat que traspua augmenta la libido d'uns homes poc donats, en teoria, a les pulsions sexuals. Parèntesis pictòrics a banda, ens interessa contraposar aquest espai amb el que, a continuació, el mateix Arnau de Roda bateja com "l'altra cara de la moneda" (EM: 184), el cafè Varsòvia, en el qual s'hi reuneixen els anomenats varsovians, és a dir:

> *[...] minaires, navegants, obrers de la fàbrica de la regalèssia i menestrals, a més a més de dos confidents de l'alcalde perfectament identificats, aïllats i, si s'esqueia, estomacats*[81]*. Quan l'avi Ulisses va arribar-hi, l'atmosfera ja era irrespirable (suposo que en saps la fórmula: tant de fum de tabac, tant de ferum d'alcohol, tant de pesta de suor, tant d'aroma de cafè...).* (EM: 185).

---

s'estava de proclamar-ho a la tertúlia dels senyors, que la mort de l'Honorat del Cafè [...] havia estat obra de la providència. El Cel estalviava així a la família la infàmia de la presó reservada sens dubte en aquell republicà odiós, impertinent i ateu, sempre barrejat amb la xusma del Cafè del Moll. Al nebot, li esqueia fer-se soci del Casino de la Roda en consonància amb la posició familiar i el títol flamant de llicenciat en farmàcia [...]» (CdS: 277-278)

[81] Aquest últim apunt irònic sobre els confidents estomacats de la tertúlia dels varsovians fa pensar en un dels contes de Moncada, «Amarga reflexió sobre un manat de cebes» a ECG, en què un confident de la policia rep sovint pallisses per totes dues bandes: tant de la policia, primer, perquè confessi, com dels dissidents polítics mequinensans, just després, per haver confessat les activitats subversives que duen a terme.

Per tant, trobem altra vegada, a partir de l'escenificació de dos espais diferents, dues actituds antagòniques respecte als fets que passen a Mequinensa, depenent de l'estrat social des del qual es visquin. La contraposició d'aquests dos punts de vista escenificats, sovint, a través de les tertúlies d'un i altre indret, és una de les constants de la narrativa moncadiana. Un dels espais vinculats amb l'oralitat de la seva base d'operacions. De la mateixa manera que es manté el nom del Casino per parlar de l'espai en el qual es reuneixen els senyors tant a EM com a CdS, podem relacionar perfectament el cafè Varsòvia d'EM amb el Cafè del Moll[82] de CdS. En tots dos casos, s'hi reuneix el mateix tipus de gent (descrits en el darrer fragment) amb la mateixa voluntat de tertúlia i de treure punta a la realitat del moment.

Per anar tancant aquest tema, pot ser interessant ensenyar un últim i irònic exemple que mostra de manera palmària la diferència que hi ha entre uns i altres personatges i com això els condiciona a l'hora d'assistir a un o altre cafè/tertúlia del poble. A l'inici de *Camí de sirga*, el pare Robert Ibars "Nelson", Josep Ibars, desapareix després de naufragar amb el seu llaüt durant un trajecte Ebre avall. Mai més no trobaran el seu cos. Pel poble, fan córrer la llegenda que el seu fantasma, algunes nits, torna al poble i volta per cafès i tavernes, bevent copes per fer-se passar la gelor del riu. Quan una innocent Carlota de Torres, aleshores una nena, li pregunta a la Verònica, una de les minyones, si mai Josep Ibars s'ha begut algun dels cafès o licors que pren el seu pare, Jaume de Torres, la resposta de la minyona és claríssima:

> *S'havia tornat boja, amb perdó, la senyoreta? ¿Com podia ni tan sols pensar —va etzibar-li severa —que un pobre, encara que fos un patró de la categoria de l'Ibars, gosés, ni després de la mort, posar els peus al Casino de la Roda, el cafè dels senyors?* (CdS: 28)

La comicitat de la resposta (ignorada per la seva protagonista, d'aquí la ironia) és tan òbvia com reveladora. La minyona Verònica no posa pas en dubte l'existència d'un fantasma pul·lulant a les nits per Mequinensa, sinó el fet que aquest fantasma, per ser de la condició social que se suposa que és, pugui ni tan sols acostar-se a un lloc de tanta categoria com el Casino de la Roda. Entenem ara encara més, doncs, el daltabaix que suposa per als personatges d'*Estremida memòria* que una dona (de classe social baixa), Emília, hi entrés sense encomanar-se a ningú.

[82] Operació en la qual hi podríem adscriure un altre cafè, el Cafè de la Granota, que apareix anomenat també a les novel·les i que, com ja sabem, dona ell mateix el nom a un dels reculls de relats de l'autor.

Finalment, cal mencionar, encara que sigui anecdòticament, un darrer espai tancat pel fet de ser l'únic que apareix a totes tres novel·les: la Fonda del Vell Senglar; que es reivindica, per tant, com l'hostal més famós que hi ha al poble. És l'emplaçament que triarà Oliver Wilson per allotjar-se durant el temps que passa a Mequinensa (CdS: 122-125); el lloc que li recomanarà el barquer Garrigues, juntament amb la Fonda del Navegant, a Agustí Montolí, quan l'escrivà arriba exhaust al poble (EM. 64); i també el punt des d'on es farà publicitat, amb una megafonia estrident, del Gran Circ Internacional a *La galeria de les estàtues*, prova que aquest lloc està ubicat en ple centre del poble de Mequinensa: «L'altaveu del cotxe publicitari pregonava una llarga llista d'engrescadores meravelles a la porta de la Fonda del Vell Senglar. ¿Qui podria resistir aquell cant de sirena?» (GdE: 341-341).

Per cloure definitivament el tema, passarem ara, a analitzar, alguns dels espais tancats de caire més privat que podem trobar en aquestes novel·les. Ja que, en les darreres línies, ens hem traslladat a *La galeria de les estàtues*, podem començar per remarcar la importància que hi té una casa de barrets com és L'Oasi. Un nom que no podem deixar de relacionar amb el bar L'Edèn que ja ha anat apareixent en alguns dels comentaris a *Camí de sirga*. No sembla casualitat que els noms d'aquests prostíbuls (més o menys encoberts sota la pàtina de bar musical en el cas de L'Edèn[83]) presentin dos noms d'evidents reminiscències paradisíaques, en consonància amb el que s'hi espera trobar a dins. Si a CdS L'Edèn comença essent un cau de disbauxa i acaba esdevenint icònic dels temps de felicitat i de prosperitat a la vila, com una arcàdia irrecuperable (d'aquí el nom[84]); a la GdE L'Oasi, a Torrelloba, serà l'espai de refugi d'alguns dels protagonistes: Bernat de Vallmajor i Melquíades Serrador, que veuran unides les seves existències a causa del personatge de Sabina, una de les prostitutes del local. Tots dos negocis són un exemple de la doble moral imperant dels seus temps; criticats en públic però visitats per tots els homes més o menys d'amagat, siguin de la condició social que siguin. L'Edèn[85] és descrit pel Sadurní Romaguera, el cacic del poble, com un catau de mala vida, repetint com un lloro la doctrina que promou el capellà:

[83] Un espai que Jesús Moncada reconeixia que va existir de veritat a la Mequinensa de principis de segle XX i que, en realitat, era un cabaret anomenat *El Jardí* (Muñoz, 2004: 50).

[84] També conforma un joc de paraules amb el títol de la Primera Part de la novel·la "Els dies de l'Edèn", que podem llegir tant des del punt de vista dels dies feliços de la Mequinensa pròspera de principis del segle XX, el paradís esplendorós; com, efectivament, els dies en què el bar L'Edèn funcionava a ple rendiment (es tracta de vasos comunicants, és clar).

[85] Ja n'hem descrit una escena emblemàtica del llibre a Composició de les novel·les (p. 108).

> *¿Qui podia ignorar que el dimoni, Satanàs en persona, s'apoderava de les nits de la vila? ¿De qui podia ser obra, si no, aquella avantsala de l'infern, aquell cau de disbauxa anomenat L'Edèn, obert davant per davant de la rectoria? Antre de perdició, de vici i de pecat —el Romaguera repetia les paraules que el capellà deixava anar amb santa còlera cada diumenge durant el sermó de la missa major— [...].* (CdS: 57)

Unes pàgines més endavant, però, mentre es descriu el declivi i tancament del local després de la Gran Guerra, descobrim que en realitat gran part de les personalitats "respectables" del poble n'eren també clients habituals. Com molts dels empresaris del poble i membres de l'ajuntament mequinensà (qui sap si fins i tot el mateix alcalde):

> *La lluna immensa de la calba del senyor Eugeni Sales —Carbons La Margarida— ja no s'encastrava entre les cuixes de la Candelària Llançà, empordanesa petitona i embogidora. Els dimecres, exceptuant els de Cendra, no ressonaven les trucades del Romuald Rodera —Lignits Rodera i Cia, que ja no arribava amb la follia del pecat als ulls i se'n tornava després, angoixat per la culpa [...], a despertar el rector per implorar-li l'absolució. [...] ja eren raríssimes les visites de trascantó de l'home de l'antifaç, que volia la col·laboració de dues i fins de tres de les coristes, a qui l'Arquimedes Quintana havia anat a tornar una vegada al despatx de l'alcaldia, amb una serietat exasperant, la medalla de plata amb unes inicials gravades apareguda entre els llençols de l'empordanesa.* (CdS: 84-85)

Les coses a L'Oasi (passem a GdE) funcionen d'una manera diferent. Són uns altres temps i un altre tipus de local, menys presumptament dissimulat que L'Edèn. Fixem-nos que en el local mequinensà sempre es parla de coristes o cupleteres (estaríem parlant d'un bar musical), en canvi el de Torrelloba és considerat un bordell sense embuts (GdE: 229). S'hi creuen les vides, com dèiem (tot i que mai hi coincideixin físicament) de Bernat de Vallmajor i de Melquíades Serrador, units per la figura de la Sabina. Bernat va ser el seu amor de joventut i Melquíades el seu protector durant la maduresa. Amb Bernat s'assabenten junts, a L'Oasi, de la notícia de l'inici de la guerra civil:

> *Sabina... De les llunyanies de la memòria retornà el cos nu, estirat al llit d'una habitació de L'Oasi; el veia de nou, mòrbid, acollidor, sota la claror incerta d'una matinada de juliol que en modelava tènuement els volums. [...] Quan l'espetegadissa el despertà, ja era dia clar. [...] «Soldats —digué ella de cop i volta —, deu passar alguna cosa, senyoret Bernat»* (GdE: 227)

L'hereu dels Vallmajor mai més no tornarà a veure-la després de la guerra; seran, mútuament, l'un per l'altra, un bell record de joventut. El policia, per altra banda, ajudarà Sabina durant la dura postguerra i es convertirà en el seu protector i amant. Després de capturar el vigilant del local, Deogràcies, que embogí de sobte i convertí el bordell en una plaça de toros en una de les escenes més hilarants de la novel·la (GdE:

244-248) la retrobarà anys més tard, ja retirada i com a darrera cuidadora de Sinèsia, la mestressa del local. Es convertiran en amants. Tanmateix, en el present de la novel·la, ell intentarà amagar-se a l'antic bordell com a última escapatòria després dels sagnants fets ocorreguts al Museu de Belles Arts. Sabina, però, el trairà i trucarà a la policia perquè el detinguin. L'Oasi acabarà essent la trampa en el qual morirà acorralat a causa de la traïció de la seva mateixa amant. I aquí el nom de L'Oasi, com passava amb L'Edèn, pren tot el seu sentit. Si el bar mequinensà esdevé símbol del paradís perdut del passat, el bordell torrellobí serà un miratge trampós, un lloc on la pau buscada no hi arribarà mai del tot.

Ens queda pendent, però, un últim emplaçament interior important de *La galeria de les estàtues* que, en aquest cas, no té cap equivalent a les altres dues novel·les. Es tracta de les pàgines dedicades a la vida dins de la caserna militar en la qual està reclòs Ferran Salines. Ja hem vist, quan parlàvem dels espais exteriors de Torrelloba, la feixuga grisor que comportava. La Torrelloba d'interior, per tant, no serà gaire millor. Els fragments en els quals es descriu l'ambient casernari són alguns dels més sarcàstics de la novel·la, pel que tenen de ludibri evident de tota la institució militar, a bastament ridiculitzada, ho hem comprovat perfectament a les pàgines introductòries dedicades a la ironia. Apunten Bourneuf i Ouellet que: «La necesidad de describir conduce a la introducción de tal o cual personaje, a situarlo en tal o cual situación y a dotarle de unos motivos. La descripción, pues, muy lejos de ser un añadido decorativo más o menos parasitario, condiciona el conjunto de la economia narrativa.» (1989: 136) Això és exactament el que fa Moncada amb el personatge de Ferran Salines. Lluny de presentar-nos el seu patiment d'entrada, s'entreté a descriure'ns minuciosament algunes de les absurdes particularitats de la vida castrense —per acabar comunicant-nos que un dels protagonistes de la novel·la les viu en la pròpia carn. No cal, doncs, emfasitzar especialment el patiment del personatge aquarterat. Com a lectors, ja hem pogut llegir quin tipus de vida estan condemnats a patir els reclutes de la Torrelloba de 1957.

Així doncs, podem descobrir la fenomenal idea de bomber d'un dels militars per tal de despertar la tropa seguint la jerarquia escaient:

> *[...] fer quatre tocs de diana amb intervals de cinc minuts. El primer, per despertar els soldats de peu, el segon per als suboficials, el tercer per als oficials, i el quart, florejat, per als generals. Així cadascú es despertaria d'acord amb la seva graduació.* (GdE: 70)

Evidentment, com fer que uns tocs de corneta despertin a unes persones i no a unes altres és un tema que queda per resoldre.

Comprovar les escaramusses sexuals del coronel amb la seva fogosa muller:

> *Així que es ficà al llit, la dona va atacar-lo per sorpresa. [...] Inicià l'avanç amb un moviment envoltant de maluc, descurant qualsevol maniobra de distracció. «És una guerrillera —es deia el coronel amb menyspreu de militar d'acadèmia —; no sap ni un borrall de tàctica».* (GdE: 71-72)

El coronel, com a mínim és capaç de salvar l'honor (només faltaria), abans de capitular. Ara bé, aquestes batalles nocturnes dificultaran el seu rendiment el dia posterior, és clar.

O també podem paladejar l'exquisit ranxo de l'esmorzar dels reclutes:

> *El començament del dia semblava normal, incloent-hi el desdejuni, aquella mena de líquid fastigós que pareixia abocat directament de les fregadores a les cassoles de la cuina.* (GdE: 73)

Repassar la jerarquia dels enterraments dels militars (el deshonor de passar de sepelis amb carros de cavalls a sepelis motoritzats (GdE: 74-76), molt més ràpids i orfes de planys; i narrar detalladament els heroics intents per encendre la vetusta caldera de la caserna per tal que els pobres joves militars no passin més fred del necessari (GdE: 77)[86]. Tot això per acabar concloent, com comentàvem, que:

> *Tot era normal, doncs, el matí del 27 de novembre del 1957, a la comandància d'artilleria on feia el servei militar el jove Ferran Salines, cosí de Dalmau Campells i nebot en segon grau d'Agnès de Vallmajor.* (GdE: 78)

I quin valor, de nou, més irònic, després de llegir el que hem llegit, pren l'adjectiu "normal" en aquest fragment! La descripció d'un ambient, doncs, al servei de la trama que viurà el personatge. Només a partir de saber en quina ubicació està Ferran, entendrem perfectament com d'inútil se sent, aquarterat, forçat a seguir l'absurda disciplina militar quan té al cap altres preocupacions. El neguit augmentarà encara més quan sàpiga que li pot tocar ser un dels escollits per anar a apaivagar la revolta d'Ifni. La mili es converteix en un carreró sense sortida a la gloriosa Torrelloba.

Així doncs, en resum, hem comprovat la influència de la mirada pictòrica a l'hora de fer les descripcions dels espais a les novel·les de Jesús Moncada. Per una banda, hem vist la importància de la coloració dels paisatges externs mequinensans. I com, la descripció

[86] En podem llegir els exemples concrets a les pàgines dedicades a la Ironia (p. 75).

d'aquests paisatges, ens ha portat a resseguir tot el territori que viu a la lleva de l'Ebre, que conforma, alhora, el recorregut vital de molts dels seus personatges. Aquest mateix riu és el que ens ha portat a Torrelloba (tant diferent, el riu, allí), per comprovar similituds i diferències entre la concepció dels espais rurals i urbans i quins sentiments (positius o negatius) s'associen a cada un: l'amplària lluminositat mequinensana i l'estretor de mires torrellobina.

Per altra banda, hem entrat als espais interiors. Hem vist com els detalls de les pintures també eren presents, com a decoracions, dels grans casals mequinensans, més pròxims a la descripció ambiental que a la física. Quines diferències de concepció hi havia a l'hora de descriure unes cases o unes altres en funció de quins personatges l'habitaven. Com la seva atmosfera, per tant, es contraposava amb la vida dels seus habitants; quina cara mostren dins, quina cara fora. Aquesta mateixa dualitat, l'hem trobat reproduïda en les descripcions dels bars i cafès mequinensans, àgores de tertúlia que permeten l'intercanvi irònic de punts de vista entre personatges de la mateixa corda al llarg del temps (des del XIX d'EM, fins a la meitat del XX a CdS). Finalment, hem comprovat com la descripció d'alguns dels espais interiors de Torrelloba s'enllaça perfectament amb la imatge de ciutat carca que ja havíem vist fins aleshores.

Amb tot, siguin interns o externs, de descripció purament estètica o cercant el caire més psicològic, queda clar que els espais a les novel·les de Moncada són bàsics per a la identificació dels personatges. No els podem separar d'un territori, d'unes cases, d'uns cafès, que viuen amb ells; i que, en cas d'allunyar-se'n (com passa en el cas de l'ínclita Torrelloba amb el personatge de Dalmau) troben constantment a faltar de manera irremeiable.

Temps

A *Camí de sirga*, el personatge d'Estanislau Corbera, ancorat eternament darrere la barra del seu Cafè del Moll, té el costum de recordar, quan arriba la data assenyalada, el natalici de tots els mequinensans. I no només això, també té a la memòria l'aniversari de multitud de personatges de rellevància universal. Aquests recordatoris mantenen, a més, una particularitat: no s'acaben quan el mequinensà o el personatge il·lustre de torn es mor, sinó que segueixen inalterablement any rere any, sempre sota la mateixa fórmula: «—Si la salut l'hagués acompanyat, avui, el vell Arquimedes Quintana faria cent trenta anys...» (CdS: 32) O bé, més endavant: «Si la salut l'hagués acompanyat, avui, el pobre Napoleó Bonaparte faria cent noranta-nou anys» (CdS: 34). Afirmacions expressades sempre amb un to de resignació davant de la (ja gens sorpresa) resta de parroquians de l'establiment, com en Nelson o l'Honorat del Rom[87].

Aquesta peculiar fília del cafeter serveix a Moncada per introduir, de manera subtilment irònica, l'arc temporal en el qual acabarà desenvolupant-se la novel·la. No es tracta tant de fer reviure els personatges com d'evocar-los, de fer-los presents en la memòria dels protagonistes, per tal d'ajudar-nos a retrocedir en el temps en què (els personatges citats) sí que van viure. La prodigiosa memòria d'Estanislau Corbera ens serveix per retrocedir gairebé seixanta anys i trobar el punt d'enllaç entre dos dels grans protagonistes de la novel·la: Arquimedes Quintana i el que, d'alguna manera, en serà el seu successor, Robert Ibars "Nelson". Aquesta és, només, una mostra d'alguns dels mecanismes que empra Moncada per tal de justificar i relligar els salts en el temps dins d'aquesta novel·la. Però, com veurem, també n'hi ha d'altres.

Si fem una primera repassada panoràmica al temps que comprenen les tres novel·les de Jesús Moncada podrem veure que, *grosso modo*, es mouen pràcticament entre dos segles sencers, el XIX i el XX. Tot i la preponderància que té l'època franquista a dues de les tres novel·les (CdS i GdE), no podem passar per alt que n'hi ha tota una altra (EM) que té el segle XIX i l'època de la restauració borbònica com a escenari de fons.

Així doncs, encara que el paratext inicial de *Camí de sirga* emmarqui l'acció de la novel·la entre els «fets del darrer segle d'existència de l'antiga vila de Mequinensa, especialment dels que van determinar de manera irreversible el seu destí a partir de l'any 1957», és a dir, podríem resumir-ho, entre episodis viscuts per mequinensans com la batalla de Tetuan (1859-1860) i fins a l'enfonsament definitiu del poble vell el 1971;

[87] A tall de curiositat, Honorat del Rom, dels pocs que para realment atenció a les sentències de Corbera, és l'únic que, en certa ocasió, li descobreix un còmic error de tres dies en l'aniversari de Giuseppe Garibaldi (CdS: 34).

hi ha moments en què encara es retrocedeix més en el temps, i arribem a trobar records com el del canó Mortífer (CdS: 91-95) que ens situen al final de la Guerra del Francès (1814) i a una suposadament èpica esbatussada contra carlins entre els anys 30 i 40 del XIX. En conseqüència, el marc cronològic de la novel·la s'acaba ampliant més del que podria semblar a primer cop d'ull.

Passa quelcom semblant a *Estremida memòria*, en què s'alterna l'acció entre uns mesos concrets (març, juliol, agost i novembre) del 1877 amb les suposades cartes que Jesús Moncada (personatge) rep de part d'Arnau de Roda durant la redacció de la mateixa novel·la entre el febrer del 1995 i el maig del 1996. I no només això, en un moment concret de la història se'ns fa retrocedir encara més lluny, fins a l'any 1872 (EM: 70-71), en què el personatge d'Octàvia recorda uns fets ocorreguts durant la 3a guerra carlina. L'arc temporal d'aquesta novel·la resulta amplíssim, doncs, perquè, en total, tindríem un període de temps que va del 1872 al 1996. Cal tenir present, però, que les presumptes cartes enviades a finals del segle XX formarien part d'un temps "exterior" de la novel·la perquè, en realitat, serveixen, com ja hem vist, per rememorar i afinar la fràgil memòria dels fets ocorreguts el 1877. Com veurem a la part final d'aquest capítol, hi ha un joc evident entre el "present" de l'escriptura i el passat de la història popular que es recupera.

En l'endemig, *La galeria de les estàtues* situa el present de la novel·la en un període molt concret de temps, entre el 27 de novembre i el 12 de desembre de 1957, en ple franquisme, combinat amb alguns records que se'n van, com a molt lluny, a l'any 1927 (amb l'arribada del personatge de Tomàs Cabana al poble. GdE: 290-294). Altres analepsis ens transporten als anys trenta (GdE: 43-46), durant la II República (GdE: 88-88), la guerra civil (GdE. 233-236), i durant els primers anys de postguerra, a principis dels anys quaranta (GdE. 244-248). Tenim doncs, en aquest cas, una novel·la amb un període de temps molt més acotat que en els altres dos casos (de fet, 30 anys, del 1927 al 1957) però que se circumscriu també perfectament dins dels arcs temporals que engloben les dues altres composicions.

A l'apartat de "Composició i forma" ja hem vist la importància que tenen els salts temporals en la construcció de les novel·les.[88] Sobre la preponderància d'aquest fet ja

[88] Sobre aquest tema resulta curiós de rescatar la divertida anècdota que explica Fèlix Edo Tena en una evocació de Jesús Moncada i de la seva obra: «(als despatxos de la UAB conten que el mateix any que *Camí de sirga* va encimbellar l'escriptor, un professor de Narratologia en va quedar tan fascinat que el va posar de lectura als alumnes. I que un, enlluernat per aquest mecanisme doble que els experts anomenen analepsi i prolepsi, [...], es va entretenir a fer-ne una representació gràfica. [...] el resultat, explicava rient el professor, va ser una mena de dibuix de sismògraf gairebé inintel·ligible. Riu-te'n de les històries lineals).» (2016: 55)

apuntaven Bourneuf i Ouellet que: «Desde los primeros años de este siglo sobre todo [el segle XX], con obras como las de Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf y Michael Butor, por ejemplo, el tiempo ya no es tan solo un tema o la condición de una realización, sino también el tema mismo de la novel·la.» La concepció del temps en la novel·lística de Moncada segueix també aquesta estela, sobretot, però, a partir de l'ús de la memòria que s'hi adscriu. És a dir, el pas del temps com a excusa per a posar en relleu, irònicament, la fragilitat de la nostra memòria. És d'aquesta manera que els personatges moncadians viuen vinculats a un passat, real o no (tot i que ells n'estiguin convençuts, de la veracitat) que els condiciona enormement el present des del qual s'expressen. Aturem-nos-hi ara amb més detall per comprovar quins mecanismes són, exactament, els que faciliten que d'una manera natural es produeixin aquests viatges en el temps interior dels personatges, de quina manera es veuen engolits pel poder de la memòria.

Maria Dasca, a propòsit de *Camí de sirga*, apunta, encertadament, però només de manera general: «Tres tipus d'elements [que] desencadenen el record: elements visuals (objectes que, en determinats casos, prenen valor artístic), elements sonors, i el pòsit recordatori contingut en la conversa.» (2004: 131). Creiem que es pot ser més exhaustiu en la descripció, alhora que incloem els elements de les altres dues novel·les que poden tenir trets en comú amb la primera de Moncada. Així, doncs, ampliem un xic el nombre de categories que acaben corresponent, al cap i a la fi, a quatre dels cinc sentits de la naturalesa humana. A diferència de la magdalena proustiana, en què el gust de la dolça menja el feia retrocedir al passat, en Moncada hi podem trobar, efectivament, estímuls visuals i sonors, però també, tot i que en menor mesura, olfactius i tàctils. L'ús d'uns i altres estímuls té major o menor protagonisme depenent de les novel·les, però en totes tres obres hi podem trobar estructures similars. És útil de remarcar que la mecànica, en aquests casos, pot acabar de dues maneres diferents. Es parteix des de l'inici del capítol o secció d'un present en concret, per aleshores retrocedir cap al passat. Aquest salt en el temps, però, o bé es recupera al final mateix de la secció, traslladant-nos de nou al present des del qual hem partit, o bé es queda en el passat —i no es reprèn el present des del qual s'ha viatjat fins a l'inici del capítol o secció següent, que tingui el mateix personatge com a protagonista. Durant l'exposició concreta dels casos, n'anirem veient els diversos exemples a mesura que vagin sorgint.

Anem, doncs, classificant per parts, i comencem amb els estímuls visuals que fan retrocedir en el temps els personatges.

Estímuls visuals

Maria Dasca apuntava entre parèntesis, quatre ratlles més amunt, la importància de certs objectes que podien prendre valor artístic. De fet, potser seria millor, dins d'aquest grup, distingir d'entrada directament entre els estímuls purament visuals i els objectes (amb valor o no artístic) que poblen les pàgines de les novel·les i que ens fan saltar en el temps. Si ataquem els primers, un dels exemples que trobem a totes tres novel·les és la fascinació pel paisatge que, tal com hem vist a l'apartat d'espais, senten molts dels personatges. L'observació de l'Ebre i tot el que l'envolta fa reflexionar molts dels protagonistes.

En tenim un primer exemple a *Camí de sirga*, en què el barquer Alfons Garrigues, tot observant el riu, evoca des del 1971 el moment en què el 1938 el van venir a buscar per reprendre la feina de transbordador després de la voladura del pont (feta pels republicans per endarrerir l'entrada dels feixistes) (CdS: 191-200). O, més endavant, la visita que fa Nelson al cementiri de llaüts per fer-los tasques de manteniment que ell mateix sap que esdevindran inútils. La visió desolada que s'hi troba el fa retrocedir al moment de declivi final del transport fluvial:

> *El cementiri de llaüts: les naus amarrades als molls de la vila en agonia, senyora implacable que no els deixava salpar i els exigia com un antic cabdill al seguici jurament i fidel, perir amb ella per navegar-li els rius més enllà de la mort. A mesura que les mines havien anat tancant [...].* (CdS: 314-315)

La visió del riu a una hora concreta vist, però, des de la distància, és el que farà també retrocedir en el temps la Cinta d'*Estremida memòria*. La imatge d'un llaüt amb la vela vermella remuntant el riu Ebre, la fa pensar en la imatge del Cor sagnant que té la seva mestressa al costat de la tauleta de nit de la seva habitació:

> *Era veritat, ho recorda nítidament. Des de les golfes, la vela roja del llaüt semblava el cor de la imatge davant la qual la senyora Eva té sempre una xinxeta encesa a la tauleta de nit. Abocades al finestral, havien badat una estona seguint-ne la pujada [...].* (EM: 113)

Espai que relacionarà per sempre més amb el lloc on va conèixer la notícia de la tràgica mort del seu promès:

> *Un corrent d'aire fa tremolar la flama de la xinxeta davant la verge del cor sagnant. També tremolava el migdia del 26 d'agost, l'endemà dels fets, quan ella i la senyora Eva [...] van rebre la notícia agenollades al reclinatori: havien localitzat l'Artur a la matinada. Assassinat a trets i a cops de sabre.* (EM: 131)

Aquesta visió de color vermell, del color de la sang, també significa dolor per a una de les persones que viatjava precisament en aquest mateix llaüt, la Quima. En aquest cas, però, hi relaciona el color vermell d'aleshores amb les flames de la llar de foc de novembre, que la transporten altre cop a l'agost del mateix any:

> *Tanca els ulls per evitar la coïssor que li provoca el foc de la llar. No obstant això, les flames li claregen a través de les parpelles i la memòria n'associa la turbulència entre vermella i groga a la llum del vint-i-cinc d'agost, afegint-hi l'espurneig de l'Ebre, els cruixits del llaüt, les fuetades de les drisses, la lliscamenta de l'aigua lluminosa, la veu dels tripulants.* (EM: 108)

El vermell de la sang, del cor sagnant, funciona com a tràgic símbol dels esdeveniments que relligaran la vida d'aquests dos personatges —el marit de la Quima, Valentí, serà un dels assassins de l'Artur. El color i la imatge que durant el mes d'agost és una premonició de dolor i de mort, acaba sent alhora el recordatori d'aquesta, per desgràcia, profecia acomplerta.

Ja que hem vist el paisatge de l'Ebre i el seu entorn com a premonició i record d'un fet tràgic, pot ser un bon moment per traslladar-nos a *La galeria de les estàtues* i a la violència de la guerra civil. Un trajecte en cotxe de Bernat de Vallmajor, partint de Mequinensa camí de Lleida, el porta a recordar la posició que ocupava amb les tropes nacionals durant el conflicte bèl·lic:

> *Mentre el cotxe deixava enrere la confluència del Segre i el Cinca, el Bernat es girà: a la dreta, gairebé en recte del convent d'Escarp, dellà dels turons tacats d'ocres verdosos i pàl·lides mangres, albirà la silueta llunyana i solitària de Montmaneu. Li semblava un túmul funerari, un recordatori, inútil, de la bogeria humana. L'evocà quan era una posició republicana abrasada pel foc d'artilleria, al començament de l'ofensiva contra Catalunya, a la fi del desembre del 1938, un mes i escaig després de la batalla de l'Ebre.* (GdE: 262)

La suggestió del paisatge de ponent, el porta a retrocedir del 1957 al 1938, d'una manera semblant al que els passava als protagonistes de les altres dues novel·les i a relacionar-lo, també, amb pensaments de caire tràgic.

Finalment, cal destacar l'habilitat de Moncada per tal de relacionar aquest paisatge natural amb el paisatge humà. A *Camí de sirga*, en més d'una ocasió, utilitza algun dels dos vents (cerç i garbí) que assolen la vila per, resseguint el seu curs, transportar-se a una banda i altra del poble, alhora que, com veurem, carrega els records d'uns personatges a uns altres. Així doncs, el cerç que cobreix de pols la Carlota de Torres i

les seves minyones, ajuda a encaixar els records comuns dels tertulians del Cafè del Moll, que les observen des de la distància:

> *Mentre el cerç que acabava d'emblanquinar la Carlota i les minyones regolfava a la plaça de l'Església, s'aviava a l'Ebre pel carreró del Molí i queia damunt els llaüts immòbils, els records provocats per les endolades entre els parroquians del Cafè del Moll s'acoblaren com les peces d'un trencaclosques per compondre sobre les runes la memòria inesborrable del sepeli del senyor Jaume de Torres.* (CdS: 257)

A partir, doncs, d'aquest instant, descobrirem què va passar realment de tan greu durant el sepeli del senyor Jaume de Torres, extrem que se'ns havia estat amagant de forma expressament dilatada al llarg de tot el capítol.

En altres ocasions, però, i ja passem al segon tipus d'estímuls visuals, la mirada recau sobre objectes concrets que els personatges també associen amb parts del seu passat. És el que comentàvem d'objectes que, sovint, tenen cert valor artístic. Ja hem comentat anteriorment la importància que té la pintura en alguns fragments de les seves novel·les pel que fa a la concepció de l'espai[89]. Com veurem a continuació, també la té en la concepció del temps. Si comencem, com dèiem, per exemple, parlant de pintura, tant el quadre del senyor Jaume de Torres a *Camí de sirga* (p. 15-31) com el quadre de Ferran VII a *Estremida memòria* (p. 193) resulten importants a l'hora d'endinsar-se en els records de les protagonistes que els observen. En el primer cas, la neteja del quadre servirà a Carlota de Torres, l'any 1970, per evocar la seva infància durant l'any 1914 i la relació que tenia amb el seu pare. Si ens traslladem a *Estremida memòria*, la innocent Justina buscarà amb delit la contemplació del quadre del Borbó, cercant la prodigiosa semblança entre el monarca i el seu fill Genís; intentant que la visió del quadre (una imatge aristòcrata i elegant) substitueixi l'últim record del seu fill detingut com un dels culpables dels crims de la Vallcomuna, eix central de la novel·la. És a dir, en tots dos casos, els quadres transporten als seus observadors al passat.

Ocorre d'una manera semblant amb certes escultures, fet que ens trasllada, lògicament, a *La galeria de les estàtues*. En aquest cas, quan Dalmau Campells, tot passejant per Torrelloba l'any 1957, observa l'estàtua del Pretor, recorda la primera vegada que la va veure, de nen, durant la seva primera visita a la ciutat:

[89] Inici del capítol Espai dins les novel·les (p. 111).

> *No va triar l'itinerari més curt per anar a la basílica. Un impuls secret l'empenyia per uns determinats carrers del laberint de la part antiga de la ciutat. Desembocà, com tantes vegades, a la placeta del Pretor.*
> *Quan el dugueren al col·legi la primera vegada, s'adormí al seient posterior del cotxe del Xapa [...]. Es despertà davant aquella estàtua de bronze [...]. D'ençà d'aleshores, el pretor es convertí en el símbol detestat del final d'un viatge que constituïa l'amalgama dels que havia fet de Mequinensa a Torrelloba, entreteixits al llarg dels anys fins al punt que li era impossible destriar les impressions que pertanyien a cadascun. [...] el desert establia una barrera secreta, despulladora, càustica, entre ell i el món de la vila. L'estàtua del pretor romà assenyalava el final del camí: l'exili.* (GdE: 122-124)

Fixem-nos, no només en el poder evocador que l'estàtua té en la ment d'en Dalmau, sinó també en el fet que es destaqui «l'amalgama» de records que li produeix cada vegada. El record de nou, com una presència esmunyedissa, impossible de controlar del tot, a causa, en aquest cas, de la multiplicació de vegades que ha fet el mateix trajecte. L'estàtua, amb tot, esdevé un símbol de final de camí, de la separació entre el món feliç mequinensà i la grisa Torrelloba.

Tot i que partim d'una premissa clarament diferent, podem trobar un valor simbòlic similar en el mascaró de proa del vaixell Polifem de *Camí de sirga*. L'objecte artístic, en aquest cas, un dels pocs supervivents de l'explosió del vaixell homònim durant la seva inauguració, és el testimoni mut de les últimes vicissituds que van ocórrer al bordell L'Edèn. Aturem-nos-hi:

> *Pel novembre de 1970 van sovintejar les boires denses i les pluges fredes; les unes i les altres reblaren la policromia del gegant encallat a les runes dels camerinos; el fang va cobrir el cap de fusta, i l'ull del Polifem, mascaró de navegació efímera un matí molt llunyà per un Ebre tranquil i lluminós, es va tancar per sempre, emportant-se la visió dels últims dies de L'Edèn, el 1919.* (CdS: 84)

El bust del mite grec, tancat a les dependències de Madamfransuà, és l'únic "supervivent" que trobaran els paletes durant la demolició de l'edifici a principis dels anys setanta. A través del seu únic ull, ens traslladarem, aleshores, a l'època del final de l'expansió minera del poble (durant la I Guerra Mundial), i coneixerem de primera vista com van ser el declivi final de la febre pel carbó que va enriquir, momentàniament, el poble de Mequinensa durant aquell període. L'escultura del cap de Polifem, doncs, esdevé el símbol dels darrers dies de prosperitat econòmica de la vila. L'escultura del Pretor i el bust de Polifem promouen en tots dos casos salts al passat, alhora que esdevenen objectes simbòlics d'un final de trajecte vital pels protagonistes que o bé l'observen (Pretor), o bé són "observats" per ell (Polifem).

A C*amí de sirga* hi ha, també, (sobretot en un capítol en concret: I de la Segona Part), altres objectes trobats durant les demolicions de les cases del poble que serveixen per fer-nos retrocedir al passat d'alguns dels seus propietaris. Tenim el canó Mortífer (CdS: 91-95), que ens transporta fins als temps de la Guerra del Francès (1814). Se suposa que aquest canó provocà una enorme estossinada considerable de carlins, d'aquí el seu nom, que els lectors no podem entendre d'una altra forma que no sigui irònica (altre cop, el joc entre evocació/manipulació dels records) perquè sabem del cert que es tractava d'un atac imaginat pels mateixos mequinensans. El taüt ple de cebes grillades, que ens recorda la magnífica història d'Atanasi Resurrecció durant el setembre de 1920 (CdS: 96-99); el mirall trencat del Baró de Sàssola (CdS: 99-102), que ens revela l'esgarrifós passat com a negrer del primer membre de la noblesa mequinensana, o el vell cotxe Ford (CdS. 102-105), que ens servirà per reprendre el fil de la joventut del personatge de Carlota de Torres. Cadascun d'aquests objectes amaga una història, que surt a la llum en el moment en què els objectes surten també de les cases mequinensanes abans no siguin enderrocades.

D'entre tots aquests objectes, resulta especialment destacable el cas del mirall del Baró de Sàssola, per la filigrana narrativa que comporta (a més de ser una mostra de les pinzellades de gènere fantàstic que podem trobar a la novel·la). El trencament de l'espill durant l'intent de trasllat fora del casal serveix de nexe entre el passat i el present dels personatges. Es trenca el mirall, com a exemple del declivi de la família; tan respectable de portes enfora, com responsable de crims esgarrifosos durant l'etapa colonial:

> *[...] en el temps brevíssim de la caiguda, una munió d'imatges es van aglomerar a la superfície polsosa del mirall, pugnant per fugir d'aquella boira de vidre [...] Imatges d'homes, de dones, de criatures sacrificades, havien romàs quaranta anys ocultes a l'ànima de l'esclavista; alliberades a l'hora final per l'afebliment del baró, retornaven a través del mirall on la llum grisa reflectida a l'interior de la cambra per un Ebre hivernal es transformava en bromalla atlàntica.* (CdS: 100-101).

En el punt just en què el mirall es trenca en mil bocins, un mequinensà hi veu, com en un "aleph" d'estar per casa, totes les barrabassades que va cometre el primer baró de Sàssola per enriquir-se al llarg dels anys, inclosos assassinats en massa d'esclaus. També el penediment, com veiem, d'última hora de l'esclavista, just abans de morir, i que és el que queda emmagatzemat també al mirall des d'aleshores. Les malifetes que té la desgràcia de contemplar són tan traumàtiques, que aquestes n'acaben essent les conseqüències:

> *[...] el Jordi Ventura, que badoquejava a la plaça i fou l'únic a presenciar de cara l'estavellament del mirall [...], començà a tenir uns malsons terrorífics dels quals, després de manta potingues inútils, només fou capaç de deslliurar-lo una bruixa de Lleida, passant-los del cervell del malalt al del gos perdiguer del sastre de la plaça de la Bagra. [...] el ca començà a grunyir, a fer salts desmanegats, a posar els ulls en blanc i a ensenyar les dents. [...] estripà les faldilles de la sastressa abans d'aviar-se com un llamp pel carreró de Sant Francesc i llançar-se a l'Ebre.* (CdS: 100)

Hem passat, per tant, gairebé sense adonar-nos-en, d'objectes amb valor artístic a objectes més quotidians que ens acosten a un passat remot i íntim dels seus propietaris. Seguint aquesta línia, també podem trobar altres objectes de caire personal, i fins i tot anodí, que serveixen com a estímul evocador per a altres personatges de les novel·les.

Ja que parlàvem de miralls, l'espill de la Quima d'*Estremida memòria* és un avís també del pas del temps; i de com els fets ocorreguts han afectat al seu estat físic i anímic:

> *¿Com era el món fa tres mesos? ¿I ella, com era? Un cerç impietós sembla arrabassar les imatges d'aleshores; quan es veu a l'espill —un dels regals de boda dels oncles de Riba-roja —, no en troba ni rastre. Aquella Quima ja no existeix, s'ha quedat per sempre a l'altra banda de la frontera que va dividir-li la vida el 27 d'agost.* (EM: 141)

Ens acostem, doncs, a objectes que fan rememorar sentiments i afectes íntims. Li passa el mateix al personatge d'Amàlia amb els gravats de l'enginyer Eliseu que li fan recordar la seva història d'amor amb en Joan (EM: 75-78): «Avui els gravats del llibre de l'enginyer sobre Barcelona l'han trasbalsada més que mai; no es pot treure el Joan del pensament.» (EM: 75) O, si recuperem, de nou, *La galeria de les estàtues*, hi trobarem operacions semblants amb les cartes i fotografies que observen i rellegeixen, sovint, els personatges principals d'aquesta novel·la com l'Agnès, en Dalmau, en Ferran, o en Bernat.

D'aquesta manera, la carta amb el butlletí d'exalumnes de la seva escola farà recordar a l'Agnès la seva infància i la mort de la seva mare (GdE. 43-46); o la carta que Dalmau envia a Mequinensa, servirà d'excusa per traslladar-se també a la infantesa i als jocs infantils d'aquest personatge dins el casal familiar (GdE: 53-68). El retrobament d'un article amb fotografia inclosa farà rememorar a en Bernat el descobriment de l'escultura de la Dama de la Pluja al Pla de la Dama (GdE- 167-176) o, com a últim exemple, la foto de la Consol traslladarà en Dalmau al darrer estiu que van passar junts a Mequinensa. Vegem-ho:

> *Des de les set, no feia sinó llegir i rellegir la carta o embadalir-se davant la fotografia. La nit abans, en obrir el sobre, la foto el deixà estupefacte; la Consol*

amb abric i bufanda, emmarcada per un paisatge hivernal, era ben diferent de la que recordava sota la llum de l'estiu.
Va endinsar-se suaument en el record: (GdE: 210)

I a partir d'aquí, Dalmau evoca el feliç estiu que va viure amb la Consol, que ens servirà per entendre la recança dins la qual viu immergit aquest personatge durant la seva estada a Torrelloba.

Hem comprovat, doncs, com la visió, primer, de certs espais o paisatges transportava els protagonistes de les novel·les a certs records del passat que els havien marcat d'una manera traumàtica. Després, hem vist com el retrobament amb certs objectes operava d'una forma semblant. En primer lloc, amb objectes de caire més artístic i, en segon lloc, amb artefactes de caire més personal. Tant en uns casos com en els altres, el salt al passat servia per entendre millor el seu present. En els primers exemples, els objectes esdevenien símbols d'algun passat irrecuperable tant per a un col·lectiu (el mascaró Polifem per a tots aquells que visqueren els dies feliços de L'Edèn) com per a casos singulars (l'estàtua del Pretor de Torrelloba per a en Dalmau); i, en els segons casos, tractant-se d'objectes més quotidians evocaven afectes, en conseqüència, particulars (com les cartes i les fotografies de GdE).

Passem, ara, a analitzar quins són els estímuls sonors de què se serveix Jesús Moncada per fer avançar o retrocedir en el temps els seus personatges.

Estímuls sonors

De la mateixa manera que la visió de certs paisatges, persones o objectes fa rememorar el passat dels personatges, en altres ocasions l'estímul per a l'analepsi té una arrel auditiva. Podem distingir, dins d'aquest grup, entre dos tipus d'estímuls: els que parteixen d'un so produït per algun objecte (a vegades, un instrument musical) i els que es desprenen d'alguna conversa entre personatges de la novel·la.

Partíem, més amunt, a *Camí de sirga*, de la neteja i progressiva visió del quadre del senyor Jaume de Torres com a excusa perquè la seva filla Carlota pensés en la seva infància entre cotó fluix de la burgesia mequinensana (CdS: 15-31). Amb el canvi de capítol, unes pàgines més endavant, retornem al present del 1970. La manera, aleshores, de retornar al precís instant en què el seu pare rebé un tret (un fals atemptat, descobrirem més endavant), coincideix amb el mateix instant en què sent les campanes que toquen a morts, pel traspàs de Pasqual de Serafí:

> *Mentre les campanes anunciaven el sepeli del Pasqual de Serafí, barrinaire superior i escaquista sense glòria, la senyora Carlota de Torres recordava l'espetec de l'escopetada i la confusió de no dir que provocà en el saló, aquell dia tan llunyà evocat per la neteja del quadre [...].* (CdS: 46).

Les campanes tenen una clara relació com a avís del pas del temps i, per aquest motiu, Moncada se'n serveix per traslladar-nos al passat dels personatges quan les senten tocar. Tenen una funció idèntica, doncs, les campanes que sent el personatge de Melquíades a *La galeria de les estàtues*, tot i que en aquest cas el salt al passat no sigui de molts anys, com passava a CdS, sinó tan sols d'unes hores:

> *[...] va empassar-se un llarg glop d'alcohol. S'estremí de cap a peus; la sacsada el va fer gemegar mentre la cremor de la ginebra se li escolava gola avall. [...] De la torre d'una església propera, es despenjaven campanades d'hores.*
> *Només eren les set i semblaven haver transcorregut mil anys des del moment que el timbre del telèfon de la comissaria li havia esbandit una mica la nyonya que li produïa la feinassa burocràtica: omplir papers l'ensopia.* (GdE: 396)

Les campanades consciencien el personatge del pas real del temps, en contraposició a la percepció que ell n'ha tingut. A partir del toc d'església, coneixerem en detall les seves darreres atrafegades hores i quins són els motius, per tant, que l'han portat a aquesta situació.

A dins de la mateixa novel·la, Dalmau Campells retrocedeix en els seus pensaments precisament des de dins d'una església, on fa els exercicis espirituals obligatoris per als estudiants; però no són pas, en aquest cas, les campanes, sinó el xiulet d'un tren que passa el so que el fa viatjar cap a un passat recent:

> *El xiulet de l'exprés de Madrid travessà l'escena de la degollació dels Innocents del vitrall de la capella quan el sacerdot feia el senyal de la creu sobre el missal i encetava (In illo tempore...) la lectura d'un episodi de l'Evangeli segons Sant Lluc.*
> *El Dalmau evocà els trens que li havien creuat l'insomni la nit anterior en la fosca de la cel·la mentre revivia una vegada i una altra l'entrevista amb Sil·logisme Mortal i l'inspector de policia. Ara, tornava a recordar-la.* (GdE: 361)

El tedi de la missa facilita la capacitat de distracció del personatge, que en té prou amb un simple xiulet per perdre's de nou en els records de la tarda anterior en la qual comença a assabentar-se que el seu cosí Ferran s'ha ficat en un embolic prou greu. De fet, sovint és l'espera d'algú o d'alguna cosa el que facilita que els personatges es deixin endur pels records per tal de fer més passador el temps. Ja sabem que Carlota de Torres (CdS) es passarà la novel·la esperant en va (primer el seu vell amant, Francesc

Romaguera; després, els representants de la cooperativa del poble); o ara mateix vèiem en Dalmau Campells (GdE), fent temps fins que s'acabi la missa. També espera el personatge d'Agustí Montolí, a *Estremida memòria*, al rebedor del casal dels Segarra. Allà, una melodia musical també el portarà a viatjar al passat:

> *Es queda sol al rebedor. Unes notes esmorteïdes de piano rodolen pel passadís, com les que sonaven la tarda del 28 d'agost mentre el Teòfil i ell esperaven en un cafè a prop del jutjat l'arribada dels sospitosos detinguts a Mequinensa.* (EM: 191)

Des del novembre, hem retrocedit a l'agost del mateix any. Les notes de piano transporten Agustí des del moment en què intenta salvar un dels condemnats, al moment en què aquests van ser detinguts, per a traçar, novament, les vicissituds que els han portat a aquesta situació. El mateix mecanisme que havíem vist en els casos anteriors.

El segon dels estímuls sonors, com dèiem, és el del pòsit que queda de certes converses. Inauguràvem, precisament, aquest apartat sobre el temps a les novel·les amb el recordatori dels morts que sempre fa Estanislau Corbera a *Camí de sirga*. Ja hem comprovat, doncs, que la presència dels morts, introduïda amb paràmetres més o menys fantàstics, és una constant en aquestes novel·les. Tanmateix, no només s'evoquen personatges que ja no hi són, la conversa sobre tercers (la xafarderia dels mequinensans, un altre tema recurrent dins l'obra de Moncada) també porta alguns personatges a la remembrança. En aquest aspecte, per tant, destaquen molt més *Camí de sirga* i *Estremida memòria*, pel que tenen de protagonisme coral de molts habitants mequinensans, que *La galeria de les estàtues*, en què els protagonistes tenen una actitud, sovint, molt més introspectiva, de records lògicament més íntims. Igualment, com demostrarem a continuació, podem trobar exemples d'aquesta faiçó en totes tres obres.

Així doncs, podem començar posant un exemple paradigmàtic de *Camí de sirga*. Un dels moments estrella de la novel·la són els berenars (per desgràcia cada vegada menys concorreguts) al Saló de les Verges Màrtirs del casal dels Torres i Camps. Allà s'hi reuneixen les *amigues* de Carlota de Torres per comentar i analitzar les últimes novetats que s'han produït a la vila. Evidentment, volen els punyals i, sovint, en direcció subtil a la mateixa amfitriona de la trobada. En aquest cas, la vella Estefania d'Albera, decideix treure el tema de la visita al poble del vell amant *secret* de Carlota de Torres, Francesc Romaguera. Vegem-ho:

> *Es decidí encetar el tema la senyoreta Estefani d'Albera [...].*
> *—Diuen...*
> *—Què? —va exclamar la Nàsia Palau, amoixada i guenya.*
> *—Què? —va esquellejar la Teresa Solanes, abundosa i tova.*
> *—Què? —deixà anar la Isadora Rubió, esblanqueïda i fada.*
> *—Ja que ho voleu saber —prosseguí la senyoreta Estefania en acabar-se l'anís i guaitant de reüll la Carlota de Torres —, diuen que el Francesc Romaguera va arribar anit a la vila.*
> *—Oh! —es va esbalair la Isadora Rubió.*
> *—Oh! —es meravellà la Teresa Solanes.*
> *—Oh! —va admirar-se la Nàsia Palau.*
> *«Bandarra —va pensar la Carmela [...]. Tant de bo se t'emporti una riada!» La senyora Carlota de Torres no badà boca i encara que l'Estefania d'Albera, davant el silenci sorrut de l'amfitriona, va comprendre que havia fet sang, no s'arriscà a burxar més fondo [...].* (CdS: 109)

Transcrivim aquest fragment de la novel·la llargament perquè és important, simbòlicament, pel que comporta a continuació. La revelació de la senyoreta Estefania d'Albera portarà al passat, curiosament, no pas al personatge afectat per la revelació, Carlota de Torres, sinó la seva minyona de confiança, la Carmela, que ha viscut tota la vida a la seva vora i li coneix els plecs de la memòria millor que ningú. Carlota de Torres, és clar, entra en còlera tan bon punt es queda sola a casa (minyones a banda) i ja no li cal dissimular més l'enuig. És en aquest punt que es produeix una de les escenes amb més simbolisme de tota la novel·la, per tot el que comporta, ja no només en relació a l'episodi que aquí s'hi narra, sinó també pel que fa a la interpretació general del text. Anem-hi:

> *—Ara, cabdella; després, descabdellarà. A continuació, tornem-hi... —Remugava la vella Carmela [...].*
> *—Cabdellar i descabdellar, però el fil sempre és el mateix —va concloure la Sofia, atenta a les paraules de l'altra.*
> *—Hi ha coses que no s'esborren mai de la vida.*
> *—Mai.*
> *—Són com l'Ebre i el Segre —va intervenir la Teresa—. L'aigua mai no acaba de passar. [...]*
> *El pensament de la Carmela va retornar a l'ama. ¿Per què havia hagut d'aparèixer, el Romaguera? La destrucció de la vila el retornava del fons dels anys, com treia a la llum les baluernes dels edificis que esperaven la demolició. [...] El fil a què al·ludia la Carmela estava nuat a un matí de 1925.* (CdS: 110-113)

I, a partir d'aquest instant, retrocedim en el temps per conèixer algunes dels secrets de la desigual relació entre Francesc Romaguera i Carlota de Torres. De les furtives trobades sexuals i del desig que Carlota sempre més ha tingut per ser alguna cosa més que una amant passatgera d'en Francesc. La conversa de les quatre cacatues xafarderes, les paraules que s'hi han sentit, ha comportat el salt en el temps per narrar el passat d'un dels personatges. Resulta important, però, en aquest fragment, fixar-se en el simbolisme de la frase amb la qual, metafòricament, la minyona Carmela parla de l'evocació dels

records, com un fil de llana que es cabdella i descabdella. La minyona Sofia rebla el clau: «Cabdella i descabdellar, però el fil sempre és el mateix». La metàfora que evoca aquesta imatge, val tant per Carlota de Torres com per a la resta de personatges de la novel·la. Ja ho feia notar Simona Škrabec: «Quina imatge tan diferent de la de les parques mitològiques que filen el fil de seda, el fil d'or, el fil de la vida, fins que es trenca. En els vells contes, l'home pot tenir la sensació que del garbuix de llana cardada tanmateix en surt el fil d'una vida única que va en una sola direcció. Moncada, en canvi, destina als seus personatges un món diferent, clos dins de si mateix, predestinat. Com el gat que persegueix la seva cua, la Carlota gira fent cercles.» (2005: 109). Els personatges de *Camí de sirga* estan condemnats a descabdellar i a cabdellar de nou el fil de llana de la seva vida, atrapats, però, per un final que ja està, valgui la redundància, escrit d'antuvi. Hi tornarem més endavant, però.

Excursus simbòlics a banda, érem en el punt de comentar com el record d'una conversa provocava l'analepsi dins d'aquestes històries. N'hem vist un bon exemple a *Camí de sirga*; en podem trobar d'altres de similars a la resta de novel·les. A *La galeria de les estàtues*, la conversa en el taxi d'en Ramon, àlies Xapa, amb en Bernat de Vallamjor camí de Lleida per visitar en Tomàs Cabana, serveix perquè tant l'un com l'altre recordin aspectes de la joventut que van viure junts, com el fet d'haver hagut de combatre al bàndol feixista durant la guerra civil i tota l'amistat que se'n derivà a partir d'aleshores. L'escena dins del cotxe, doncs, avança entre la conversa en el present dels personatges (recordem, 1957) i els records en els quals es perd el personatge de Bernat a partir del que li comenta el seu amic i xofer particular. Vegem-ne un cas: de preocupacions del Bernat al present, i del present a records del passat:

> *Quan el cotxe enfilava la costera del Forn per baixar al carrer Major, la solució de l'enigma que l'havia colpit a l'escala li aparegué de cop: la nota falsa era la Simona. [...] Aleshores s'adonà del silenci de la criada sobre el Tomàs: no havia compartit, almenys, la preocupació general pel vell. Tornà a sentir el xipolleig de les aigües del pou*[90]*, fins que la veu del Xapa va esbandir-li les cabòries.*
> *—A propòsit, tinent, ¿a qui diria que vaig veure la setmana passada a Torrelloba, quan vaig anar a portar-hi un enginyer de mines que havia d'agafar el tren de Madrid?*
> *—Em dono. A qui?*
> *—A la Sabina.*
> *Sabina... De les llunyanies de la memòria retornà el cos nu, estirat al llit d'una habitació de L'Oasi [...].* (GdE: 226-227)

[90] Aquest fragment recorda uns versos del poema «Si puc», de Gabriel Ferrater: «He sentit el so fosc / d'una cosa que em cau / dins algun pou. Quan suri,/ he de saber conèixer / que ve d'aquest moment?» dins *Les dones i els dies*.

Ens traslladem, aleshores, a una matinada de juliol del 1936, just a l'inici de la guerra civil. Enganxà al personatge de Bernat de Vallmajor a Torrelloba, zona insurrecte (igual que el Xapa) i d'aquí se'n derivarà la seva relació d'amistat, com dos mequinensans trasplantats fora del seu terreny durant el conflicte bèl·lic.

Vegem, ara, un últim exemple d'*Estremida memòria*. Sobretot durant la 2a i 3a part de la novel·la, en què, des del novembre de 1877, es recorden els fets ocorreguts entre març i agost del mateix any, hi ha exemples d'analepsis constants. De fet, sovint, els microcapítols de cada part s'organitzen a partir, bàsicament, d'aquests salts temporals produïts pels estímuls que hem anat veient. En aquest cas, per exemple, de records provocats per paraules o converses entre els protagonistes, podem recuperar el cas de la Marta, que viu prostrada al llit, després de "l'accident" (l'intent de suïcidi és quelcom tabú, aleshores) produït per la seva caiguda per les escales:

> *Deu fer gairebé una hora que la comitiva ha passat, però el crit, «Tu també ho sabies, Marta» no acaba d'esvanir-se. S'ha enlairat enmig de l'esvalot amb una nitidesa esgarrifosa, encara plana a la fosca del dormitori. [...] Després d'aquella bogeria, a força de cavil·lar-hi, de filar mil vegades els esdeveniments, d'escodrinyar-los —els dies, sobretot les nits, tenen moltes hores, és impossible contenir el riu del pensament —recorda detalls que ara agafen sentit [...].* (EM: 79)

El crit que li ha arribat per la finestra, s'ha ficat cervell endins de la Marta i, com un corc, el forada en cerca del dolorós record del passat. En aquest cas, la conversa amb Valentí Calsina, que li insinuà subtilment el que farien ell i el seu fill. No hem escollit pas aquest fragment en concret (n'hi ha d'altres) de forma casual, la referència del personatge a "filar els esdeveniments" ens reporta ara també al cabdell de llana amb el qual encetàvem aquest petit apartat. Posem el repunt, doncs, al fil d'aquesta secció i passem als últims estímuls sensorials que evoquen el pas del temps en els personatges des les novel·les moncadianes.

Estímuls olfactius i tàctils

La profusió d'exemples d'aquest tipus és clarament menor respecte als dos casos anteriors, però també en podem trobar, sobretot a *Estremida memòria*; la novel·la en la qual s'entrecreuen una major varietat de salts en el temps, a causa de la diversitat de personatges que els protagonitzen. Així doncs, el personatge de la Cinta evocarà la coneixença del seu xicot (assassinat brutalment uns mesos més tard), a partir de l'olor dolça de la mel uns mesos més endavant:

> *L'olor densa i calenta de la mel escampada sobre les torrades de la berena de les senyores la sorprèn a la porta de la cuina. Li torna a la memòria la veu excitada de la Severiana, «Cinta, Cinta...!», entrant com una boja al cosidor, on ella planxava uns llençols, per anunciar-li que anirien a crestar. [...] Durant la travessia, el senyor Guillem va parlar amb el Baltasar Garrigues [...]. La Severiana no parava de garlar. Ella no hi parava atenció. Observava dissimuladament el traginer, feia estona que el jove no la deixava d'ull.* (EM: 72-73)

Aquest traginer que no la deixa de petja es diu Artur, i és la persona amb qui viurà una breu i, com ja sabem, tràgicament escapçada història d'amor. L'estructura de la frase és la mateixa que hem anat veient en els casos anteriors, tant d'estímuls visuals com auditius; simplement en aquest cas se substitueix per l'olor de la mel, que la transporta a un dia en concret.

Si passem al sentit del tacte, també trobarem un altre exemple d'EM, en el moment en què Octàvia es desperta al dematí i busca inútilment el contacte del seu marit. Una escena de subtil erotisme, no gens estranya de trobar, ara i adés, dins la narrativa de Moncada:

> *Esmuny una mà entre els llençols. Trobarà el Feliu, i ell, encara somiós, en sentir el contacte, enfonsarà el cap sota la roba, començarà a acariciar-li els mugrons amb la boca com un nen petit, a fer-li pessigolles al melic, a jugar amb els rínxols del ventre. Els dits ansiosos, però, el busquen debades; el matalàs va perdre'n fa dies l'empremta del cos. El Feliu no hi jaurà més. Falta solament un dia perquè el matin per uns crims que no va cometre. N'estava segura des de la primeria, per bé que les aparences indiquessin el contrari.* (EM: 200)

L'acte d'amor imaginat a partir del tacte de les mans queda brutalment interromput pel record, aleshores, de la detenció del marit i el subsegüent escorcoll de la casa, en cerca d'un botí que no van trobar. Com veiem en aquests dos últims casos, la idea és la mateixa que les anteriors, solament es canvia la sensibilitat visual o auditiva per l'olfacte i el tacte com a motor per engegar la màquina dels records.

El no estímul

Afegirem una petita coda final a aquest aparat d'estímuls que faciliten els salts temporals dins de les novel·les. En una de les filigranes expositives a les quals Moncada ja ens té ben acostumats, arribem finalment al punt en què, en alguns casos, és *l'absència* d'un referent esperable el que convoca el record. D'aquesta manera, ens trobem amb moments en què fins i tot la falta d'un so o d'un objecte porten el personatge a recordar un fet concret. Per exemple, quan Carmela, a CdS, troba a faltar el so de la sirena del campanar de l'església, que ja no sona com ans solia:

> *Per confirmar la sospita, es dirigí a un dels balcons de la façana nord del casal, la que donava a la plaça de la Savina, dominada per la mola del campanar de l'església. No s'havia equivocat: les manetes del rellotge de la torre [...] eren aturades a dos quarts de dotze; la sensació de mancança es devia a l'absència del toc de la sirena, sincronitzada amb el rellotge per sonar a la una del migdia.* (CdS: 203-204)

Això servirà d'excusa al narrador per explicar-nos la seva instal·lació i totes les irròniques conseqüències que se'n van esdevenir —i, més endavant, quina relació té precisament la família Torres i Camps amb la sirena que cada migdia reverbera per tota la vila:

> *En la memòria de la senyora* [Carlota de Torres], *insensible al pressentiment de la minyona sobre l'aturada definitiva del rellotge, la sirena anava lligada al dia de la tornada dels Torres a la vila després de la guerra civil. Aquell record va desplaçar una estona les evocacions despertades per l'aniversari funeral del pare.* (CdS: 204-205)

Fixem-nos, per tant, en quin és el pes dels records en els personatges, que es permet el fet de canviar uns records per uns altres amb la irònica convicció que, com efectivament s'esdevé (no deixa de ser un esquer narratiu), es podran reprendre més endavant. N'hi ha tants, que els records es poden "desplaçar" els uns als altres de forma momentània.

Trobem una absència de referents físics o sensorials semblants a *La galeria de les estàtues*. En un moment concret, el personatges d'Agnès troba a faltar unes fotografies d'Alexandre, el marit desaparegut durant la guerra. El record d'aquestes fotografies (ara inexistents!) mentre es mira l'àlbum, és el que la farà recordar el moment, anys abans, en què van ser fetes:

> *La negror de la cartolina, limitada per les cantoneres on havien estat enganxades, substituïa, com una nit, les fotografies robades. ¿Quin motiu havia empès el fill a endur-se'n precisament aquelles? Els ulls del Dalmau li feien por. L'anguniejava sobretot que es fixessin en l'obtinguda amb el disparador automàtic als merlets del castell on ella i l'Alexandre sortien plegats; li semblava veure'n traspuar el moment indeleble de plenitud de la tarda d'estiu del 1935, poc abans de la boda.* (GdE. 84)

A partir d'aquest punt, els records dels primers anys d'amor amb l'Alexandre se succeeixen dins la ment de l'Agnès. La fotografia que troba a faltar, que ja no pot veure, correspon a la tarda en què va fer l'amor amb el seu futur marit per primera vegada. La paranoia i el neguit constant en la qual viu, la porta a pensar que potser el fill, en la mirada de la seva mare dins la fotografia, pot arribar a sospitar què va passar després que la hi fessin. I se la menja la vergonya.

Amb aquest parell d'exemples, doncs, posem ara sí el llaç final d'aquest apartat d'estímuls que provoquen els salts temporals dins de les novel·les.

Concepció del temps i dels records

Hem analitzat, fins ara, els mecanismes que provocaven les analepsis en les novel·les, exemplificant-ho amb fragments de totes tres obres, cercant-ne les similituds i traçant-ne els paral·lelismes que podíem trobar-hi. Tanmateix, és clar que la concepció temporal que hi ha a unes i altres novel·les és diferent i que funciona de manera diversa en funció de la temàtica i de la història que s'hi explica.

Ja hem comentat, d'entrada, que els arcs temporals de les novel·les de Moncada són molt diferents. Passem d'una novel·la que abraça més d'un segle (CdS) a una altra que, analepsis a banda, es desenrotlla en uns pocs dies (GdE). Entremig, una novel·la que, aparcant-ne el joc temporal entre narració i escriptura (en parlarem al final d'aquest capítol), es desenvolupa bàsicament durant uns quatre mesos (EM). La visió del pas del temps en unes i altres novel·les és diferent. Sobretot pel que fa a *Camí de sirga* respecte *La galeria de les estàtues* i *Estremida memòria*. La primer novel·la de Jesús Moncada està basada en una repetició, amb certes variants, d'escenes i de personatges, que li dona un aire cíclic que no tenen les altres dues. La riquesa d'aquest procediment, ja la destacaven Bourneuf & Ouellet: «La repetición de un motivo —personaje, objeto, frase o expresión, imagen —constituye un procedimiento de composición rico en posibilidades, tanto si se utiliza en una escena como si se ve aumentado a las dimensiones de una obra.» (1989: 75) I encara afegeixen unes pàgines més endavant del seu estudi de la novel·la contemporània: «La recurrència cíclica de un elemento es un procedimiento estructural fundamental [...]. La estructura de estas novelas contemporáneas descansa, pues, en la explotación sistemàtica de las correspondencias internas entre los diferentes elementos que la integran.» (1989: 78-79).

La (des)gràcia de *Camí de sirga* és que transcorre dins d'un temps que, d'antuvi, sabem limitat. El poble quedarà enfonsat sota les aigües de forma inevitable i és per això que comença a convertir-se en mite, a literaturitzar la seva pròpia història, abans que això no ocorri. Com bé destacava, a propòsit d'aquest tema, Škrabec: «L'escenari de la novel·la és una vila, i la narració transcorre dins d'un temps captiu. Com és d'important la sensació de trobar-se en un món cíclic per a aquest univers de ficció ho demostra el fet que la novel·la comença i acaba amb un enterrament. El marc de la història és el repic de les campanes que primer canten per la memòria del Pasqual de Serafí i al final per a la Carlota de Torres. L'episodi tancat el representa també el motiu de la Carlota que al

principi de la novel·la observa com es pinta el retrat del pare, sota el qual de vella es desplomarà cap a la mort.» (2005: 109-110).

El simbolisme d'aquest temps captiu que tant bé descriu Škrabec, a partir de l'obertura i tancament de la novel·la, el trobem també, per exemple, en la vida de certs personatges. Un primer i diàfan exemple, és la sempre remarcada substitució de les minyones del casal Torres i Camps: la Carmela, la Sofia i la Teresa en el temps de domini de Carlota de Torres; són les successores de la Camil·la l'Adelaida i la Verònica, presents en el temps de domini del pare de Carlota, Jaume de Torres (la fórmula: «la Sofia, la Carmela o la Teresa, successores de la Camil·la, l'Adelaida i la Verònica» la trobem repetida fins a tres vegades durant les primeres pàgines de CdS: 17, 29, 60). Totes (a excepció de la Carmela que substitueix específicament la Camil·la com a cap del servei) complint la mateixa funció de manera invariable durant el pas dels anys. D'una manera molt semblant, passant de generació en generació, en Robert Ibars "Nelson" substituirà Arquimedes Quintana com a cèlebre patró de llaüt; l'Honorat del Rom substituirà son pare, l'Honorat del Cafè, com a apotecari de la vila; en Francesc Romaguera el seu pare Sadurní com a cacic del poble; i la vídua Salleres anirà encadenant administradors del seu negoci de llaüts, a mesura que es va cansant dels seus serveis (també sexuals). Aquesta recurrència, doncs, de noms i de situacions és el que fa que la novel·la agafi el to cíclic, d'espai clos dins del qual, tot i els intents de substitució i, per tant, de fugida, és impossible d'escapar. Canviaran noms, es passarà el testimoni de pares a fills, però el lloc que ocuparan a la vida serà sempre el mateix. Parlàvem de la recurrent repetició de les tres minyones, però tenim un cas similar, per exemple, amb els apotecaris de la vila. Un exemple que, a més, es produeix i es descriu de forma podríem dir-ne literal. Quan l'Honorat del Cafè mor l'any 1938 durant l'entrada de les tropes feixistes a Mequinensa, queda un buit al poble que només podrà omplir, anys més tard, el seu propi fill; amb el mateix nom, però canviant-ne l'adjectiu —en referència als seus gustos de beguda. La funció del personatge[91], tant dins del poble com, per tant, dins de la "novel·la", serà la mateixa i, encara que a l'inici li costi adaptar-se, acabarà omplint el buit del seu pare:

> *A la primeria, el Cafè del Moll l'intimidava; li encomanava també una profunda tristesa. [...] L'apotecari observava els vells amics del pare però no gosava ficar-se en aquell món [...]. l'Honorat va convertir-se en un espectador assidu de les partides de cartes. Assegut vora els jugadors, observava, escoltava i aprenia amb avidesa no solament els secrets del joc, el que menys li importava, sinó alguna cosa més amagada, un solatge vilatà vell com els rius, present en les*

[91] Sobre personatges i les seves funcions dins de les novel·les en parlarem en el proper capítol.

> *figures congregades al voltant d'una taula amb el pretext d'unes cartes. Un dissabte, la rabior d'un queixal corcat va impedir l'Eduard Forques anar al cafè i el Nelson, sense el company habitual de partida, convidà l'apotecari a ocupar el lloc de l'absent. [...] quan el malalt, encara amb la galta inflada, retornà a la tertúlia, l'Honorat acabava de conquerir tàcitament la vacant deixada pel pare [...].* (CdS: 278-280)

Resulta molt interessant parar esment a aquest fragment, en el qual se'ns explica el pràcticament ritus iniciàtic[92] pel qual ha de passar l'Honorat (un temps d'aprenentatge, d'observació, d'entendre com funciona *aquell* món) per poder ocupar, finalment, el lloc que havia tingut el seu pare dins de la vila. Funció que complirà amb escreix, no cal dir-ho. Ja no es tracta, només, com veiem, d'un simple canvi de noms, sinó també d'una substitució de l'espai que ocupa aquest personatge en el món de la vila ebrenca. El temps passa, però certes peces (amb variants lògiques) es mantenen inalterables, d'aquí la concepció cíclica de la qual parlàvem. La vella Mequinensa no podrà existir, un cop sigui engolida pel pantà, i els seus personatges estan condemnats a viure-hi "captius".

No passa el mateix a les altres dues novel·les, en què, tot i la diversitat de salts temporals amb les quals juga l'autor, se segueix una estructura més aproximada a la trama clàssica de presentació, nus i desenllaç. Encara que precisament la profusió d'analepsis jugui una mica a camuflar-ho. En aquestes dues novel·les, l'aproximació parcial a la novel·la negra o policial[93] facilita la inclusió de canvis en l'espai i el temps, trencant l'estructura lineal, en benefici d'accentuar l'enjòlit per la trama. Un fet que ja hem comentat a l'apartat de "composició de les novel·les".

Amb tot això, encara hi ha un fet important destacable pel que fa a aquest aspecte. Ja hem anat veient la importància que tenen els records per a la concepció de la novel·la, com els pensaments i evocacions dels personatges en condicionen les accions. Cal introduir ara, però, l'element irònic intrínsec en la narrativa de Moncada. I és que, com hem vist ja en anteriors exemples (també dins la composició de les novel·les), el record que afirmen tenir alguns dels personatges no es correspon del tot amb la realitat que coneixem nosaltres com a lectors. D'aquest desplaçament entre allò que pensen que van viure els personatges i allò que nosaltres, lectors, coneixem en realitat, se'n deriva la nostra ironia lectora, a l'ensems que Moncada posa en relleu la fragilitat de la memòria humana. Només cal pensar en el títol d'una de les novel·les: *Estremida memòria*.

---

[92] Sobre ritus iniciàtics en parla Arnold van Gennep al seu estudi *Los ritos de paso* (2008). Tenint en compte el que hem vist de Moncada, podríem vincular-ho a alguns dels rituals que practiquen certes societats pel que fa als ritus d'iniciació de castes o professions (2008: 145). L'enfocament antropològic del llibre de Van Gennep, podria incloure perfectament les curioses particularitats mequinensanes. També quan parla, per exemple, de les tradicions funeràries (2000: 204).

[93] Capítol "Composició novel·les (p. 90).

Així doncs, a vegades, aquests salts en el temps que es produeixen dins la ment dels personatges, aquestes evocacions, parteixen d'un referent fals o no del tot exacte que no impedeix, tanmateix, l'acte del record. Com dèiem, fins i tot el potencien (encara que nosaltres, lectors, des d'un estadi *superior*, sapiguem que no és ben bé així).[94]

Finalment, en contraposició cal tenir en compte que en algunes altres ocasions és el mateix personatge qui és conscient de les dificultats d'ubicar les coses a causa del pas del temps. Vegem les dificultats que pateix Robert Ibars "Nelson", per tal de tenir clar com eren els carrers de la vila abans de les destruccions dels carrers:

> *La vila que reedificava amb el pensament no era la d'abans. Congregava famílies en llocs erronis, es descaminava a causa dels munts de totxos, bigues trencades, marcs estellats de portes i finestres, ferros de balcons o galeries. Trabucava numeracions de cases i rètols d'establiments: feia una sastreria d'una botiga d'ultramarins, una barberia d'una bodega; transformava l'obrador d'un cistellaire en una oficina bancària o enquibia els trulls de la vella almàssera del carrer Timó dins la tenda de roba de la Pujada del Castell.* (CdS: 292)

Nelson és conscient del dany que ha fet el pas del temps a la seva memòria. I sent profundament el dolor de no poder mantenir amb claredat els records de la vila vella, conscient que es perdran aviat. En aquest sentit, doncs, hi ha personatges que també tenen clar la fragilitat de la pròpia memòria, com li passava també al Dalmau Campells[95] de *La galeria de les estàtues*, quan barrejava dins del seu cap els diversos viatges que havia fet durant la infantesa a la ciutat de Torrelloba. Si parlem, però, sobre fragilitat de la memòria, millor que ens traslladem a l'últim apartat d'aquest capítol, referent, és clar, a les particularitats de salts en el temps que es produeixen a *Estremida memòria*.

Estremida memòria **i el temps de l'escriptura**

Ha anat sortint ja en diverses ocasions al llarg d'aquest estudi, la vocació metaficcional que té aquesta novel·la, fet que ens impel·leix, ara i adés, a analitzar-la una mica per separat de les altres dues. Pel que fa, doncs, a la concepció del temps, ens trobem en aquest cas amb dos plans molt clarament diferenciats, que comporten uns salts temporals diferents de la resta. Ja hem vist amb anterioritat com s'estructura aquest llibre[96] que juga, tanmateix, a mantenir dos tempos narratius diferents. D'una banda, el

[94] Fet comentat a les p. 104 de Composició de les novel·les.
[95] Vg. fragment sobre la idea d'"amalgama de records" a la p. 136.
[96] Veure l'apartat de la composició de les novel·les (p. 93).

de la trama de l'any 1877; i, de l'altra, el del suposat temps d'escriptura de la novel·la entre el febrer de 1995 i el maig de 1996. Ens interessa, ara, fixar-nos en aquest segon cas, diferent de la resta.

La profusió d'analepsis i els seus mecanismes que hem anat desgranant al llarg d'aquest capítol funcionaven sempre dins del marc narratiu de la trama del segle XIX. Com sabem, però, paral·lelament, al final de cada capítol, Moncada hi introdueix unes cartes que analitzen i comenten, precisament, tot allò que acabem de llegir. Aquestes cartes s'adrecen al mateix Moncada i estan datades. Això ens permet resseguir, d'alguna forma, el suposat temps del procés d'escriptura de la novel·la; a partir de la recepció d'aquestes cartes, podríem deduir quant ha tardat Moncada a escriure-la (això forma part del joc irònic metaficcional, evidentment). La novel·la, per tant, es mou en dos plans temporals completament diferents, enllaçats, només, pel descendent d'un dels testimonis de la feta de finals del XIX: l'autor de la cartes.

Les epístoles, però, escrites suposadament més d'un segle més tard de la trama en si, també demostren algunes particularitats sobre el pas del temps i són una prova més del precís càlcul, també en aquest aspecte, al qual Moncada sotmetia les seves creacions. La primera carta de totes, veurem, està datada el 24 de febrer de 1995. El personatge d'Arnau de Roda hi diu això:

> *Et confesso que els primers capítols del llibre m'han agafat badant. [...] estava convençut que la història [...] no t'interessava prou i que no te n'ocuparies mai. L'aparició del manuscrit de l'Agustí Montolí va fer-me recobrar l'esperança d'ensalivar-te. [...] Vaig fer-te'n arribar una fotocòpia, però el teu silenci sobre el tema quan ens vam veure l'agost següent, com cada any, a la vila, em va persuadir que no me n'havia sortit. [...] Tot i l'alegria que va produir-me rebre els fulls, he tardat gairebé dos mesos a donar senyals de vida. Com pots veure, m'ho prenc amb calma.* (EM: 26-27)

Veiem, doncs, que la idea d'escriure sobre aquest tema ve de lluny. Fa temps que se'n parla i més d'un any que, suposadament, Moncada té a les mans unes fotocòpies del manuscrit d'Agustí Montolí, l'autor de la crònica succinta dels fets. Quedem-nos, però, amb el fet que el primer capítol se suposa que va ser escrit a inicis del 1995. Hi tornarem més endavant.

A dins de les cartes, però, no només hi trobem referències sobre el temps *real*, sinó també sobre el temps de redacció del propi text; el mateix narrador fa referència al fet que se li ha fet de matinada tot escrivint i que ha hagut de venir la filla petita a renyar-lo perquè se n'anés a dormir (EM: 35). S'escau que, irònicament, aquesta filla que esmenta

és la mateixa que li mecanografia les cartes i que, sempre, afegeix un petit PS al final de cada una.

A partir d'aquest punt, Arnau de Roda anirà enviant cartes amb una regularitat mensual fins al novembre de 1995. Deu cartes corresponents als deu capítols de l'obra. Arnau de Roda sembla, doncs, respondre sempre poc després d'haver rebut i llegit els capítols que li envia Moncada. Ja no s'ho pren amb la calma del principi i aconsegueix una regularitat epistolar remarcable. Comentaris sobre el mateix procés d'escriptura a banda, s'hi va escolant tota una trama paral·lela en la qual anem coneixent quines són les reaccions dels mequinensans del segle XX al fet que s'estigui redactant una obra (de ficció) sobre una part de la seva història que molts volien que passés a l'oblit. Evidentment, no són pas positives, i el mateix autor de les cartes rep missatges amenaçadors que es pren amb fina ironia:

> *T'adjunto una carta rebuda fa una setmana. Com veuràs, és anònima, encara que et podria dir a ulls clucs qui n'és l'autor. No és un secret que fas un llibre sobre els fets del 1877, jo mateix m'he encarregat d'escampar-ho. Propagar una notícia a la vila és molt fàcil: agafes un parell d'elements, que ara no cal anomenar, els expliques amb molt de misteri el que vols esbombar i els recomanes que, sobretot, no ho diguin a ningú: l'endemà ho sabran fins i tot els peixos. [...] Ve de la banda més fosca de la vila, condemna la idea de ressuscitar l'assumpte, acusa Agustí Montolí de deslleialtat amb els superiors, d'haver escrit un pamflet calumniós...* (EM: 56-57)

Comprovem, per tant, com avança la vida dels personatges de finals del XX, a la vegada que ho fan els protagonistes de la novel·la del XIX. I quines són les conseqüències de remoure aquesta història encara en el present des del qual s'està escrivint de nou.

Finalment, l'epíleg constarà de dues cartes que no segueixen l'ordre cronològic —però que serveixen, per tancar, precisament, el joc de comentaris i d'anticipació de la trama a la qual han contribuït durant tota la novel·la. Tenim, primer, una breu carta de la Palmira, filla d'Arnau de Roda, datada el maig de 1996, en la qual se'ns explica la mort del seu pare i el perquè lògic del silenci dels darrers mesos. Hi adjunta, a continuació, la darrera carta que l'Arnau va escriure el febrer de 1996, en la qual es donen els darrers detalls de la història. Recuperem què escriu la Palmira sobre la carta del seu ja difunt pare:

> *Com veuràs, la carta va quedar inacabada, interrompuda al final d'una frase que no deixa d'estremir-me quan hi penso. Pel que va dir-me aquella nit de febrer abans de gitar-se, es sentia massa cansat per enllestir-la; pensava ficar-s'hi l'endemà amb el cap més clar. No va ser-hi a temps.* (EM: 301)

Sembla destacable, d'entrada, l'ús del verb "estremir-se", precisament, tenint en compte el títol de la novel·la. A més a més, s'utilitza, en la darrera carta, el mateix recurs que acabem de veure en la primera epístola de totes: el fet de sentir-se cansat d'escriure durant tanta estona i parlar-ne amb la filla per acabar-la, en aquest cas, l'endemà. Òbviament[97], la carta d'Arnau de Roda sí que està acabada, perquè ha tancat, amb la seva mort, l'últim acte d'aquesta novel·la en el mateix punt en què es tancava la trama històrica —i, de fet, principal.

Si hi parem atenció, per tant, veurem que les cartes d'Arnau de Roda van del febrer del 1995 a febrer del 1996. Moncada, hem de deduir pel que diu a la primera carta (que Arnau ha trigat dos mesos a respondre), va enviar-li el primer capítol el mes de gener de 1995. L'última epístola, l'epíleg, és, com hem vist, del febrer del 1996. Per tant, aquest últim capítol, podem entendre que és escrit durant el desembre del 1995/gener del 1996. Un any clavat, el que se suposa que Jesús Moncada tardà per escriure aquesta novel·la tan precisa. Les dates del procés d'escriptura, doncs, també coincideixen i són exactes —com totes les altres peces de la novel·la. No podia ser d'altra manera.

[97] N'hem parlat a l'apartat Punt de vista de la Composició de les novel·les (p. 151)

Personatges

A mesura que hem anat avançant en les pàgines d'aquest estudi, han anat apareixent de manera inevitable molts dels personatges que habiten les novel·les de Jesús Moncada. Ja s'ha comentat amb anterioritat la profusió d'ens de ficció[98] que apareixen en les obres de l'autor mequinensà. Ell mateix reconeixia en una de les entrevistes que concedí que, per tal de crear una història, en necessitava molts: «No em trobaria a gust en una novel·la amb un parell o tres de personatges [...] Necessito tot un món per moure'm. Suposo que em ve del fet d'haver viscut en un lloc com Mequinensa i del problema col·lectiu tan gran que va viure el poble. Tot m'ha donat una visió més gran, una visió col·lectiva.» (Moret, X. 1992: 2). Seguint aquest patró, podem afirmar que Moncada crea la seves novel·les com immenses xarxes de relacions entre personatges que, com passa per exemple a GdE, viuen interrelacionats encara que ni ells mateixos ho sàpiguen. Ja ho deien, també, Bourneuf i Ouellet: «Los personajes de novel·la se influyen recíprocamente y se dan a conocer unos gracias a otros» (1989: 171). No poden viure aïllats completament els uns dels altres.

Aquest fet resulta encara més explícit tant a *Camí de sirga* com a *Estremida memòria*, les novel·les que tenen Mequinensa com a escenari principal. La vida en un poble petit facilita les connexions entre personatges, relacionats per enllaços familiars, d'amistat o (també) d'enemistat. No són mai autosuficients, depenen sempre de la relació amb altres homes i dones per funcionar i fer avançar la trama —és a dir, l'evocació dels records que la conforma. Els personatges moncadians fan bona l'enginyosa descripció que va elaborar Edward Morgan Forster de l'"homo fictus" (en contraposició a l'homo sapiens): «L'homo fictus [...] Generalment arriba ja nascut, és capaç de morir, no li cal menjar ni dormir gaire, està incansablement ocupat amb les relacions humanes. I —més important encara— podem saber més coses d'ell de les que sabem de cap de les criatures companyes nostres, perquè el seu creador i narrador és u.» (Forster, 1992: 50). Ens interessa, sobretot, tot allò que ve després de l'«està incansablement ocupat amb les relacions humanes». Ja hem vist com la veu del característic narrador extra-diegètic[99] que ens explica les novel·les és capaç de ficar-se dins la ment i de descriure'ns amb precisa minuciositat què pensen i senten tots els seus personatges. En sabem tots els detalls.

[98] Composició i forma de les novel·les (p. 85).
[99] El punt de vista narratiu (p. 98).

Deia l'escriptor francès Antoine de Saint-Exupéry que: «L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. Mais, pour l'atteindre, il lui faut un outil. Il lui faut un rabot, ou une charrue. Le paysan, dans son labour, arrache peu à peu quelques secrets à la nature, et la vérité qu'il dégage est universelle.» (Saint-Exupéry, 2007: 5). Els personatges d'aquestes novel·les s'enfronten sempre a algun obstacle. Problemes amb el futur del poble, com a CdS; o secrets del passat, com a GdE o EM. La manera com afronten aquests problemes ens revela la veritat que amaga cadascun d'aquests éssers que, com ja hem vist, sovint es refugien en el record per tractar d'entendre el present que els envolta.

Una de les seves característiques principals és el fet d'esperar. Sobretot aquells que agafen més rellevància a cada novel·la viuen amb el neguit d'esperar altres personatges o notícies, bones o dolentes, que sovint no arriben. D'aquesta espera, en neixen els records. Espera, Carlota de Torres, la visita del seu antic amant Francesc Romaguera o la visita de cortesia dels promotors de la presa hidroelèctrica; espera, Rober Ibars "Nelson", precisament, un miracle que desbordi els plans de construcció del pantà (*Camí de sirga*). Espera, l'Agnès, notícies del seu fill Dalmau; en Dalmau espera notícies de la Consol; i en Ferran sospira per tenir senyals de vida de l'Esther (*La galeria de les estàtues*). Espera, l'Octàvia, la prova que demostri la innocència del seu marit Feliu; espera, la Justina, que les notícies sobre la participació del seu fill en els crims de la Vallcomuna siguin falses; esperen, al cap i a la fi, totes les dones protagonistes d'*Estremida memòria* la resolució final de la justícia. L'execució o no, en definitiva, dels presumptes criminals. I en aquest estat de tensió i de neguit viuen durant totes les pàgines de la novel·la.

És sobretot, per tant, en aquest aspecte que comentàvem la xarxa de relacions que són les novel·les de Jesús Moncada. Els personatges depenen els uns dels altres perquè sempre estan a l'expectativa d'alguna cosa o persona. L'existència d'uns va lligada a la dels altres de manera inseparable.

Moncada traça una línia perfectament visible que separa la concepció dels seus personatges depenent de la seva condició social. Els personatges d'aquestes novel·les es poden classificar fàcilment (Moncada remarca sempre aquest aspecte) a partir de l'estrat al qual pertanyen. A partir de gremis i estaments, podríem ordenar-los. Aquest és un aspecte que ja ha sortit d'esquitllèbit a la secció d'espais de les novel·les, per la manera com aquests llocs, lògicament, condicionen els personatges que hi apareixen. D'aquesta manera, podem separar fàcilment els personatges de la burgesia/aristocràcia dels del

poble ras. La gent de possibles (grans propietaris rurals, comerciants) i els treballadors (menestrals, llaüters, pagesos). En totes les novel·les anem seguint l'existència paral·lela d'uns i altres als conflictes que s'hi plantegen. De fet, precisament, és el problema d'arrencada que es planteja en cada cas (la desaparició del poble, CdS; la revolta d'Ifni, GdE; l'acte de bandolerisme, EM), el que els posa en relació, al cap i a la fi. Tots n'acaben patint igualment les conseqüències.

A *Camí de sirga* observem de quina manera encaren els dos principals personatges dels quals parteixen la majoria de records (Carlota i Nelson) el fet que la vila es vegi engolida per la construcció del pantà. Els records de cada personatge ens serveixen de mirall per observar com s'ha viscut en cada estrat social el darrer segle de vida del poble i com s'ha arribat fins a aquest punt. A *Estremida memòria*, la implicació de persones de diversa índole en els assassinats fa que puguem veure, també, com ha anat reaccionant, a cada casa, el seu entorn familiar. Allunyant-nos parcialment del poble, a *La galeria de les estàtues*, la deserció d'un mequinensà, Ferran Salines, en el moment de la revolta d'Ifni, posa en relació la vida d'una família de Mequinensa amb els estaments militar i policial franquistes de Torrelloba.

Anant, doncs, al detall, podem fixar-nos més concretament en l'aspecte i el comportament d'aquests personatges de més rellevància en les novel·les. A diferència del que passa amb els espais, Moncada no s'atura gaire en la descripció física dels seus personatges, no és gaire concret en aquest aspecte.[100] Tenim alguns detalls escadussers, com per exemple els ulls verds de la Júlia Quintana (CdS: 130) o el remarcable volum de Carlota de Torres (CdS: 211); les permanents ulleres fosques del comissari Ave Maria (GdE: 136) o el bigoti ple de nicotina de Melquíades Serrador (GdE: 99). Quan s'esmenten detalls més físics és perquè tenen a veure clarament amb la trama, com ara l'alçada considerable d'Atanasi Resurrecció, que condiciona la fabricació del seu taüt (CdS: 96); la falta d'una orella d'Arquimedes Quintana, perduda a la batalla de Tetuan (CdS. 35-36); o el fet que en Valentí Calsina (EM: 187) sigui manxol, per identificar-lo fàcilment com un dels assassins. La imatge que ens fem d'aquests personatges per tant, va més lligada a un espai, a un caràcter i a unes accions més que no pas a un aspecte físic.

[100] «[...] intento no fer gaires descripcions dels personatges, precisament perquè sigui el lector qui els acabi de fabricar a partir dels elements que jo li'n dono» afirmava el mateix Jesús Moncada en una entrevista (Nadal, 1996: 55).

Fa un moment citàvem el novel·lista E. M. Forster pel que fa a la concepció de l'"homo fictus". Ell va ser, també, un dels primers a establir la diferència entre tipologies de personatges novel·lescos, classificant-los entre "plans" o "rodons". Els personatges plans són aquells que «estan construïts al voltant d'una única idea o qualitat.» (1992: 59) i són reconeguts fàcilment i recordats pels lectors perquè les circumstàncies no els canvien. En canvi, el personatge rodó és aquell que: «creix i minva i té facetes com un ésser humà» (1992: 60), són capaços de provocar sentiments diversos i variats en el lector. Per distingir-los bé, uns i altres, Forster proposa la següent idea: «La prova d'un personatge rodó és si és capaç de sorprendre d'una manera convincent. Si no sorprèn mai, és pla. Si no convenç, és pla que pretén ser rodó» (1992: 66).

Seguint aquest patró, podem afirmar que els personatges de Moncada són més aviat plans, perquè els tenim lligats sempre a uns esquemes predeterminats que en marquen el caràcter i les accions. En la majoria dels casos es tracta de personatges prototípics, amb una funció concreta (a voltes fins i tot caricaturitzable i d'aquí el sarcasme amb el qual, a vegades, els tracta el narrador) que desenvolupen sense sortir-se del camí esperable un cop els coneixem[101]. Els problemes als quals es veuen abocats, que els desviarien precisament d'allò previst, són el seu motor dramàtic. Com apuntava Dasca: «Els personatges de la novel·lística de Moncada són bàsicament recursos al servei de la fabulació. Presenten, en conseqüència, poques inflexions; adquireixen prospecció psicològica, però, en situacions de dubte i angoixa» (2004: 130).

El gran estol de personatges, tanmateix, ens obliga a fer una selecció d'alguns dels perfils més representatius que trobem a les novel·les. Els hem classificat, d'entrada, entre personatges principals i personatges secundaris. Dins dels personatges principals, els hem anat analitzant a partir de les seves aparicions a les novel·les (l'estructura de cada novel·la en condiciona la major o menor prospecció psicològica) i els hem anat posant en contacte amb els altres personatges que els envolten. La xarxa de relacions que estableixen aquests personatges és fruit, com dèiem, del seu estrat social i d'això se'n derivarà, també, la concepció i el tracte amb els quals el narrador els dibuixarà. Més endavant, veurem quin és el paper que juguen a les novel·les alguns dels

[101] Aquest fet lliga perfectament també amb una de les concepcions de l'oralitat com a base de la narrativa moncadiana. Tal com deia Walter J. Ong, a qui ja hem llegit en el capítol introductori: «[...] sabemos que el personaje "pesado" (o "plano") se deriva originalment de la narración oral primaria, que no puede ofrecer personajes de otro tipo. El personaje tipo, sirve tanto para organizar la línea de la trama como para manejar los elementos no narrativos que se presentan en la narración» (1987: 148).

personatges més secundaris. Comencem, doncs, pels que tenen més protagonisme, novel·la a novel·la.

Personatges principals

Camí de sirga

Ja hem vist que, en realitat, *Camí de sirga* gira al voltant dels records evocats per (o sobre) dos personatges principals: Carlota de Torres i Robert Ibars "Nelson". Cadascun d'ells representa l'agònica desaparició del poble des de dos punts de vista diferents. Carlota des de la visió de la burgesia del poble i el patró de llaüt Nelson des de la vessant dels treballadors. Orbiten en cercles diferents amb alguns nexes en comú. Cadascú, però, té ben marcat quin és el trajecte que ha de seguir a la vida. En l'endemig, s'hi situen els personatges de Malena Segarra o la Vídua Salleres; un altre estament —el dels rics amb consciència social— que Moncada també retrata a les seves novel·les i que serveix per matisar la fàcil dicotomia entre blanc i negre, "bons i dolents", que tindríem si només es basés en la descripció de dos mons oposats. Anem, tanmateix, per ordre, i comencem parlant de la gran senyora Carlota de Torres i Camps.

Simona Škrabec (2005) defineix molt bé, per començar, quin paper té a la novel·la l'última representant de la burgesia mequinensana: «La Carlota viu seguint les regles no escrites de la casta, les accepta completament, s'esforça per reproduir el còdex en la manera de comportar-se i d'actuar al peu de la lletra. Per ella, el casament amb Hipòlit de Móra, que van acordar les dues famílies, no representa cap trava, ella ja sap que el seu món té aquesta mena de regles.» (2005: 108). Ara bé, a la Carlota se li presenta un problema gros en el moment en què coneix Francesc Romaguera i es converteix en la seva amant. Com bé continua Škrabec: «[...] en la seva concepció del món no hi havia cap lloc per a un amant i encara menys per al plaer que en Francesc és capaç d'oferir-li.» (2005: 108). Carlota viu una vida caracteritzada per l'orgull —de classe i personal. Se sent superior a la resta dels mequinensans, creu amb absurda seguretat que, la seva, és una figura imprescindible per al poble; que, sense la seva estirp, Mequinensa no té cap mena de viabilitat. Torna a Mequinensa després de la guerra civil amb l'actitud de ser, ella mateixa, la vencedora d'una guerra que, en realitat, ha viscut permanentment a la rereguarda feixista (CdS: 212-214). I viurà, des d'aleshores, amb l'urc d'aquell que imposa per sobre de tots i de tothom (perquè per això van guanyar una guerra) el seu criteri. L'orgull és el tret que marca el caràcter d'aquest personatge. Un orgull que li impedeix acceptar i assumir el rebuig del seu amant, a qui mai podrà posseir del tot.

Des del punt de vista de Carlota de Torres viurem les darreres tertúlies a l'hora del berenar al Saló de les Verges Màrtirs, un exemple de la hipocresia i de les punyalades subtils entre les converses de la suposada classe alta del poble: «[...] les senyores solien destil·lar el verí de la xafarderia vilatana o maquinaven amb fruïció conxorxes inacabables, intricades i malignes entre sucada i sucada de melindro als tassons de xocolata.» (CdS: 106). El personatge de Carlota de Torres, lligat a l'anacrònica burgesia del poble, queda sovint ridiculitzat per aquest excés de vanitat que la porta a donar-se (i creure's) una importància que ja no té. Els records de l'esplendor de la seva família durant la infància i la joventut encara ressalten més la ridiculesa del seu estat actual — que el tracte amb les minyones encara palesa més. Ella i les seves tres "amigues" no són res més que unes senyores velles i xacroses, mantenint una tradició de presumpta exclusivitat (assistir a aquests berenars, antany, suposava un gran prestigi) que, tancades als seus rics casals, no s'han adonat de com ha canviat el món.

L'orgull del personatge la porta a aferrar-se inútilment al vell casal dels Torres i Camps, a la Plaça d'Armes, esperant un tracte de favor de la companyia hidroelèctrica i de la cooperativa de la gent del poble, perquè tingui un lloc preferent a la nova Mequinensa que construeixen a la riba del pantà. Vegem-ho amb un exemple de les darreres pàgines de la novel·la:

> *Quan les destruccions havien començat a menjar-se la vila vella, la senyora mantingué silenci, esperà, encastellada en el casal, que els vilatans li reservarien un lloc a la vila nova; no un lloc qualsevol, una casa com les altres, sinó el que li pertocava com a Carlota de Torres i Camps. ¿Qui podia ni tan sols imaginar la població sense la seva família? [...] No era una vilatana més: calia suplicar-li que es dignés anar a viure a la vila nova, calia reservar-l'hi el lloc d'honor perquè hi edifiqués un casal encara més gran i esplèndid que el que presidia la plaça d'Armes de la vella. [...] De què havien menjat aquells miserables sinó de la fàbrica, de les finques i de les mines de la família? De qui eren moltes de les cases on havien viscut a lloguer pollosos que ara volien ser propietaris? A genollons haurien de pregar-li que escollís el lloc que li abellia.* (CdS: 324-325)

El personatge arriba a aquests nivells extrems de ceguesa i de patetisme convençuda que tot el poble hi està en deute per tot el que la seva família ha fet per ells durant els últims decennis. No se n'adona —el seu orgull li ho impedeix —que la seva, a aquestes alçades del relat, ja és una figura anacrònica, d'un altre temps (el de la vila vella), que les persones dedicades a la construcció de la nova Mequinensa fa temps que han deixat enrere. Que el personatge de Carlota de Torres sigui l'últim mort del poble antic n'és, evidentment, la prova definitiva: desapareixen alhora de la faç de la terra, moren conjuntament.

La segona figura destacable, com dèiem, és la de Robert Ibars "Nelson". Nelson[102] és un personatge que apareix per primera vegada a la novel·la (CdS: 30) dins dels records d'infantesa de Carlota de Torres. Carlota el recorda com l'esquerp fill orfe de Josep Ibars, el patró de llaüt dels Torres i Camps mort en accident al riu Ebre —mai se'n troba el cos (CdS. 27). Robert Ibars, per tant, queda sota la tutela d'Arquimedes Quintana, l'altre gran patró de llaüt de la casa dels Torres, i començarà a aprendre a navegar al costat del carismàtic veterà de Tetuan. L'existència d'aquests dos personatges anirà per sempre més lligada. Quintana esdevindrà un pare per a Robert Ibars, que serà el seu protegit i millor deixeble. Aquests dos personatges encarnen, cadascú en el seu temps (Arquimedes durant l'esplendor dels anys de L'Edèn; Nelson durant la grisor del franquisme) la imatge característica de la Mequinensa com a port fluvial important, com a cruïlla de camins imprescindible. I són l'encarnació d'una feina, la del comerç per riu, condemnada a desaparèixer amb l'enfonsament del poble.

La relació entre aquests dos personatges, tanmateix, també està marcada per la filla del primer, Júlia Quintana. Nascuda ja a les velleses d'Arquimedes, i d'una edat similar a la de Robert, Júlia serà la seva millor amiga i consellera —en una relació que mai traspassarà aquests límits fraternals. De fet, és a través del personatge de Júlia Quintana que se'ns revelen algun dels sentiments més íntims de Nelson, un personatge de qui, en realitat, se'n coneixen pocs detalls personals, obsedit al llarg de la novel·la pels records que li desperta la destrucció de la vila. Ella és qui li recomana que abandoni la companyia dels Torres i Camps per fitxar per la competència (la Vídua Salleres), perquè considera que, precisament, amb el seu pare com a patró, mai aconseguirà l'estatus que es mereix —la marxa de Nelson a la competència serà un dels punts que, d'alguna manera, l'enfrontaran amb Carlota de Torres, que a diferència del seu pare Jaume, mai no li perdonarà el que ella considera una traïció. I és a Júlia Quintana a qui acudeix Nelson, cercant la seva companyia (no pas la de muller), quan es produeix el fet més tràgic de la seva vida, la mort per malaltia de la seva filla petita. Robert embogeix, embarca en una pontona i fuig remant tot sol Ebre avall fins que el troben a Miravet, fet tot ell un manyoc, amb les mans destrossades i sense sentits. Quan torna al poble, pren consciència del seu amor per Júlia, en un dels fragments més commovedors de la novel·la:

[102] El sobrenom del personatge ha estat comentat, en part, a l'apartat "Composició de les novel·les" i ve donat pel personatge anglès d'Oliver Wilson, que en una tertúlia del Cafè del Moll (CdS: 125) el considera més bon navegant que l'almirall anglès Horatio Nelson (1758-1805), vencedor de la batalla naval de Trafalgar.

> *Els seus sentiments van cristal·litzar aleshores: hagué de fugir sense mirar-la per poder contenir la força que l'empenyia a abraçar-la i sentir que cada partícula del seu cos i de la seva ànima es fonia amb les d'ella. S'adonà que l'estimava amb els ulls, amb la pell, amb el membre, amb l'esment, amb el cor, amb els ossos, amb els músculs. [...] Va durar sempre: en tenia prou d'entreveure-la pel carrer per sentir-se trasbalsat.* (CdS: 137)

El personatge de Nelson, de fet, tot i que sigui el protagonista de molts dels records que es van acumulant a la novel·la, el coneixem, sobretot, a partir de les evocacions que en fa en un determinat moment Júlia Quintana. Ella és qui el coneix millor i qui, tot i la distància imposada per les formes del moment (Robert Ibars és un home casat), en sap més detalls. Com, per exemple, la brama que corre que més enllà del comerç habitual pel riu Ebre, Nelson i els seus tripulants s'aventuren fins a mar (CdS: 133-134) per fer contraban. L'adeu de Júlia Quintana a Nelson quan ella abandona la vila, significa per a ell, concretament, la mort definitiva del poble en el seu interior (CdS: 137).

Si abans comentàvem com es podia veure la victòria del bàndol franquista a Mequinensa a través del personatge de Carlota de Torres, descobrim a través de Nelson l'altra cara de la moneda: les vagues mineres dels anys 20 i la mort del líder sindical Arnau Terrer (CdS: 120-123); i el patiment dels republicans sota el jou franquista; les represàlies que van patir els que van lluitar al bàndol republicà per aconseguir, després de la guerra, una feina digna (CdS: 220); o la presència de maquis a la zona de l'Ebre, que aporten les darrers notícies d'Atanasi Resurrecció (CdS: 252-255). Robert Ibars resta a Mequinensa com a testimoni d'aquest temps amb data de caducitat anunciada. I, amb Carlota de Torres, és l'únic que (cadascú a la seva manera) batalla per mantenir la flama encesa del passat. És per aquest motiu que, encara en els darrers anys, fa tasques de manteniment als vells llaüts, un dels símbols característics del poble que desapareix (CdS: 312-314). I és a partir de la mort de Carlota de Torres, per tant, que en Nelson esdevé l'últim representant de la memòria del poble:

> *El vell Nelson va aturar-se i contemplà a la seva dreta la població nova a la qual havia de mudar-se l'endemà: havien aconseguit un lloc on els seus descendents perpetuarien el nom de la vila però s'adonava que ell mai no podria sentir aquella geometria blanca i vermella: navegant sense llaüt, exiliat sense esperança de retorn, ja pertanyia a la nit inacabable per on [...] tantes ombres entranyables navegaven silenciosament cap a l'oblit.* (CdS: 345)

Tot i no morir amb el final de la novel·la, el vell llaüter és conscient que forma part d'un món que, amb totes les seves particularitats, deixarà d'existir ben aviat per sempre

més. I potser ser un testimoni plenament conscient d'aquest esfondrament és un dolor pitjor que la mateixa mort.

A cavall de la vida d'aquests dos personatges, coneixem l'existència de molts d'altres. Alguns ja han anat apareixent, com Jaume de Torres i Arquimedes Quintana, que prefiguren, anys abans, l'essència dels seus "hereus" Carlota i Nelson. Veiem com aquests dos personatges esdevenen simbòlics pel fet de ser dos enfocaments oposats en relació a la classe social que ocupen. Per aquest motiu, ens sembla destacable el paper que fan uns altres personatges com Malena i Aleix de Segarra i la Vídua Salleres. No tenen el protagonisme de Carlota i Nelson, però sí que fan un paper essencial per a la complexitat de l'obra.

Malena Segarra, i el seu nebot polític Aleix, formen part d'un grup de mequinensans que també apareixerà descrit a les altres novel·les. El de famílies amb possibles que mantenen el contacte amb el poble ras, ja sigui per convicció (com és el cas) o perquè no tenen altre remei:

> *L'Aleix, com els Torres i Camps, pertanyia a les antigues famílies de senyors de la vila però al grup, majoritari, de les que s'esgrunaven a causa de l'abúlia i la desídia dels seus membres. [...] L'Aleix, després d'uns anys a Barcelona i d'alguna escapada escadussera a París, s'havia retirat molt jove a la vila. Treballava força però l'obra, [...], romania amagada. No la veia ningú fora de la seva tia Malena [...].* (CdS: 19-23)

Com ja hem vist a l'apartat d'Espais a les novel·les[103], el personatge d'Aleix és algú que, per la seva herència familiar, hauria d'assistir al Casino de la Roda, amb els rics, però que prefereix la companyia dels tertulians del Cafè del Moll. Un artista que plasmarà a les parets del convent de monges heretat per la seva família els dies feliços de L'Edèn. També el seu amor prohibit i ocult amb la seva tieta Malena. Un cop ella queda vídua (d'Ignasi de Segarra, el tiet carnal d'Aleix) establirà una relació d'amor amb el seu nebot que la mantindrà sempre viva en el record, després que ell desaparegui just a l'acabar la guerra civil. Aleix morirà a Mauthausen[104] i ella no ho descobrirà fins uns anys més tard (CdS: 256). La sensualitat i la sensibilitat artística d'aquests personatges contrasta fortament amb el de Carlota de Torres, per exemple. Malena passarà la resta de la seva vida recordant els anys d'amor que va viure amb Aleix i tindrà la preocupació, fins al darrer instant (CdS: 319), que les demolicions del poble no posin al descobert els murals amb els quals Aleix va posar perfil i colors a la seva

[103] Espais a les novel·les (p. 124).

[104] A tall de curiositat, consultant el cèlebre estudi de Montserrat Roig *Els catalans als camps nazis* es pot comprovar que, efectivament, va haver-hi mequinensans que van morir en aquest camp de concentració (Roig, 2017: 762).

història (CdS: 177). Parlem, doncs, d'una família de senyors mequinensans, però ben diferents dels Torres i Camps. Hi ha un tractament per part del narrador basat en la tendresa i l'amabilitat.

Passa el mateix amb la rival dels Torres i Camps en el negoci carbonífer i fluvial, la vídua Salleres. Rivalitzen en la construcció dels millors llaüts —de la seva companyia és el mític Polifem (CdS: 74). I mostra una gran diferència de tracte amb els seus treballadors. A diferència del to dèspota amb el qual la Carlota s'hi dirigeix, la vídua Salleres és un exemple de personatge que, tot i la seva posició privilegiada, els respecta i hi té una bona relació. Per exemple, és l'única que s'oposa a una acció violenta per part de les forces de l'ordre durant les vagues mineres dels anys 20 (CdS: 134-135); i serà l'única que donarà feina als ex-convictes republicans durant la postguerra. En aquest sentit, és destacable la característica amb la qual es defineix més la Vídua Salleres, com una dona preocupada pels negocis, sí, però també sempre necessitada d'un amant (va encadenant administradors perquè facin la doble funció) que es nega a acceptar el pas del temps. Vegem-ho amb un simple exemple, del moment en què dona feina a Tomàs de Xerta per petició expressa de Nelson:

> *—Digues-li que pot proclamar que sóc una marcolfa tantes vegades com vulgui. Ara, si vol navegar amb les meves naus que es guardi com de caure al riu de tornar a dir-me vella.* (CdS: 220)

L'apunt irònic amb el qual s'expressa el personatge és una bona mostra del seu tarannà. També que, lluny de la ridiculesa en què cau la descripció de Carlota de Torres, la Vídua Salleres, tot i els seus defectes, és vista des d'un prisma molt més simpàtic.

Així, doncs, hem vist tres tipus de personatges principals, a *Camí de sirga*, definits pel seu estatus social. La part adinerada del poble, que hi viu d'esquena, representada per Carlota de Torres. La seva antítesi, representada per Robert Ibars Nelson. I uns personatges que matisen aquests dos caràcters: els Segarra i la Salleres. Mentre que el personatge de Carlota és ridiculitzat, tant en la seva descripció com en les seves accions —fins al final no desperta una mica de tendresa i és degut al patetisme amb què acaben els seus dies. Els altres personatges són descrits des d'un punt de vista molt més amable, deixant traspuar la ideologia del narrador. Nelson per pertànyer a la classe treballadora del poble; i els altres dos, rescabalats: els Segarra, a través de l'amor i de l'art; i, la Vídua Salleres, pel bon tracte que manté, precisament, amb la classe treballadora, amb qui, teòricament, hauria d'estar enfrontada.

L'aparició de personatges amb una funció similar la trobarem també a les altres dues novel·les. Passem, doncs, a la següent per comprovar-ho.

La galeria de les estàtues

A *La galeria de les estàtues* s'entrecreuen mons diferents; en aparença, distants, però que acaben confluint de manera dramàtica. D'entrada Moncada ens presenta els dos personatges a partir dels quals, en principi, s'estructurarà la trama: el jove Dalmau Campells i l'inspector de la policia de Torrelloba Melquíades Serrador. No obstant això, hi ha un tercer personatge en discòrdia que, de fet, és qui desencadenarà la traca final i que Moncada, amb subtilesa, ja anticipa des del mateix inici. Aquests dos personatges que esmentàvem apareixen de manera simultània a la novel·la just al seu inici i sense ni tan sols anomenar-los. En la que serà, de fet, l'única prosopografia (ben succinta) que tenim dels personatges. Fixem-nos-hi:

> *Mentre la moto ronca sordament a la ratlla groga del pas de vianants, la figura d'un home flac, llargarut amb gavardina grisa i barret del mateix color, a joc amb els tons esmorteïts del dia, es va reflectir al vidre dret de les ulleres reglamentàries del conductor. [...] Un gran mostatxo negre semblava surar a les fesomies pàl·lides.*
> *El xicot va aparèixer en direcció contrària, al vidre esquerre. Duia un abric blau marí, uns quants llibres sota el braç. En creuar-se, just al mig de la calçada, l'home i el jove, van desaparèixer un instant en el pont de cuir de les ulleres del motorista. A continuació les imatges van canviar de vidre i es van perdre: la del mostatxut camallarg, per la dreta; la del jove, per l'altra banda [...].* (GdE: 8-9)

L'home flac i llargarut es tracta de Melquíades Serrador. El jove de l'abric blau marí, de Dalmau Campells, és clar. El que no poden imaginar-se cap dels dos és que a la bossa que carrega el motorista que els acaba d'observar tot creuant un carrer de Torrelloba, hi ha l'ordre d'aquarterament de tropes que confinarà el cosí de Dalmau, Ferran Salines, a dins l'exèrcit —amb la por que el destinin a Ifni, on s'ha declarat una revolta. És precisament el personatge d'en Ferran qui, amb la seva deserció, provocarà que els mons d'aquests dos personatges hagin d'entrar en contacte. De manera que, només començar, podem comprovar com Moncada ja ens avisa, a les primeres pàgines de la novel·la, de quins seran els protagonistes principals del drama i qui serà el "detonador del podrimener" (GdE: 9) en el qual tots dos es veuran immersos.

A diferència, però, del que passava a CdS, els capítols de GdE no s'organitzen partint únicament de les accions i pensaments de dos personatges, sinó que es van encadenant les vivències i records d'altres protagonistes, que no necessàriament es coneixen entre

ells. Així doncs, la novel·la funciona, mantenint sempre el narrador extradiegètic, a partir de les alternances entre capítols de Melquíades Serrador i de Dalmau Campells; però també de Ferran Salines (el cosí de Dalmau), Agnès de Vallmajor, Bernat de Vallmajor (mare i oncle de Dalmau) i, finalment, d'uns cecs en pelegrinatge cap a Lourdes[105]. A partir de les accions i records d'aquests personatges, anirem reconstruint la seva personalitat —més aviat arquetípica.

Per començar amb cert ordre, parlarem de Dalmau Campells. És un jove mequinensà que estudia a l'Escola Normal de Torrelloba. Tot i ser el personatge que ens serveix de guia durant moltes de les pàgines de la novel·la, en sabem ben poques coses, més enllà que viu obsedit per la recerca del seu pare, a qui mai ha arribat a conèixer i de qui sap ben poques coses. De Dalmau en seguim algunes peripècies per la ciutat i pel seu lloc d'estudi; en coneixem el seu millor amic (Cebrià de Ribesmortes, en parlarem més endavant) i l'enyor pel seu poble de Mequinensa. També n'acabem coneixent la Consol, la xicota provinent de França que va conèixer l'estiu anterior als fets novel·lats. És un personatge que, curiosament, tot i la seva preponderància, està tractat sense ni una gota d'humor ni d'ironia; un fet que sobta parlant de Moncada, però que no resulta tan estrany si pensem que, en realitat, això queda compensat per la presència gairebé constant del seu millor amic, Cebrià. Té raó Kathryn Crameri quan afirma en la introducció del seu estudi: «Dalmau of *La galeria de les estàtues* receives neither humourous or irònic treatment, which indicates thar his role is essentially tragic» (2011: 19). El final al qual es veu condemnat com a personatge n'és una prova.

Com deien Bourneuf i Ouellet: «Cada personaje de novel·la, según su manera de ser y actuar ante otro u otros, nos informa tanto sobre ese otro u otros como sobre si mismo. Toda conducta es una respuesta dada a la imagen proyectada por otro» (1989: 217). Efectivament, ens hem de formar la imatge de Dalmau a partir de la relació que té amb la resta de personatges, sobretot la família. Podem deduir que se'ls estima i se'n preocupa: té una bona relació amb el seu cosí Ferran i amb el seu oncle Bernat. En canvi, manté una relació distant amb la seva mare, a qui retreu, silenciosament, amagar-li informació sobre el seu progenitor. De fet, la percepció que ens arriba del personatge a través de la seva mare, Agnès, és bastant negativa. Ella es passa tota la història patint pel seu fill:

[105] Al capítol 7 de la Tercera Part hi ha una excepció, perquè està protagonitzat pel comissari Maximilià Costanegra (àlies Ave Maria). Cal dir, però, que parteix de la recerca de Melquíades Serrador; així que, d'alguna manera, també té l'inspector com a protagonista.

> *A mesura que passaven els anys, el Dalmau li resultava més enigmàtic. Els seus silencis la mortificaven, no sabia a què atribuir-los. S'hauria estimat mil vegades trobar-se en una situació obertament conflictiva que no pas topar amb un mutisme encara més angoixant. El silenci guanyava terreny en les seves relacions. Ella li escrivia sovint, provant així de salvar la distància. Volia convertir-se en la seva confident, ajudar-lo en els seus problemes. No sabia què fer per arribar a un fill cada cop més esquívol sobre el qual planava l'ombra d'una altra absència: la de l'Alexandre.* (GdE: 48-49)

Com dèiem, és precisament l'ombra massa allargada del pare absent el que separa mare i fill. Ella pateix perquè li fa la sensació que cada vegada s'assembla més al seu marit desaparegut (GdE: 83) i l'angoixa que el noi pugui tenir les mateixes vel·leïtats polítiques que el seu pare, amb tots els problemes que això li podria comportar durant el franquisme. I en Dalmau se'n distancia, precisament, perquè sent que li amaguen una part dels seus orígens, negant-li qualsevol informació sobre l'Alexandre. El neguit constant en el qual viu l'Agnès, la seva característica principal, produeix l'efecte contrari del que voldria.

En contraposició, el germà de l'Agnès i oncle del Dalmau, Bernat de Vallmajor, manté una relació excel·lent amb el seu nebot. Bernat formaria part de la mateixa corda de personatges com els Segarra (Malena i Aleix a CdS; i Guillem a EM), famílies acomodades, cultes, de la burgesia del poble, però preocupades per la resta de vilatans i amb voluntat de mantenir-hi una relació propera. Si els Segarra es caracteritzaven per ser una família d'artistes, Bernat de Vallmajor sent una inclinació vocacional per l'estudi de la història i de l'arqueologia (GdE: 172). Porta amb indolència el negoci familiar, dedicant-hi l'atenció justa (i, a vegades, menys) (GdE: 163-165) i sent una profunda estima pel seu nebot Dalmau. Precisament, pel mateix motiu que la seva germana Agnès, perquè li recorda a l'Alexandre, el seu millor amic de joventut. Un dels seus millors records amb en Dalmau és de l'estiu que el noi va trobar l'estàtua romana en uns terrenys propietat de la família:

> *Els primers crits del Dalmau, «Oncle Bernat, oncle Bernat!», van arribar-li esmorteïts per les oliasses de la nyonya. [...] El Dalmau, aleshores un brivall de catorze anys, esbufegava pujant les escales de tres en tres. Acabava d'arribar del Pla de la Dama [...]. Gairebé sense alè, li donà la notícia. [...] vagarejava amb la gossa quan havia vist l'esvoranc a l'espona del bancal d'oliveres. Sens dubte, l'aiguat nocturn havia esbaldregat el marge. [...]. «Deu ser ella, oncle», cridava el nebot mentre la moto trontollava a la carretera infame.* (GdE: 168-169)

Resulta evident la diferència de tracte que hi ha entre en Dalmau i la seva mare i en Dalmau i el seu oncle. Un abisme d'entusiasme, més enllà de l'emoció del fragment

descrit. També el simbolisme, ja esmentat[106], de ser en Dalmau el descobridor de l'escultura, testimoni mut de la doble tragèdia familiar: just en aquest mateix espai el seu pare va morir assassinat; igual que Dalmau també morirà apunyalat a la galeria de les estàtues del Museu d'Art de Torrelloba, on l'estàtua està exposada.

En Bernat és com una mena d'àngel de la guarda dels joves de la família, una presència amable i irònica (ell sí) en oposició a la mare. En Bernat va haver de fer la guerra en el bàndol feixista (era dins la zona insurrecte, Torrelloba, en el moment de la revolta), però aprofita aquesta circumstància per, després de la guerra, ajudar tantes persones com sigui possible a superar les penúries del moment[107]. De caràcter bonhomiós, ell també té una bona relació amb el seu altre nebot, en Ferran Salines. Aquest jove és el fill de la Dolors —que, és realitat, cosina de l'Agnès; serien cosins de segon grau amb en Dalmau.

Els pares d'en Ferran (la Dolors i l'Eduard) són coneguts per tot Mequinensa com els Napoleons, en referència al malnom que rep la família de l'Eduard.[108] Aquesta branca de la família sí que faria joc amb els Torres i Camps de CdS o els Picarda d'EM, personatges amb ínfules de classe social, que són ridiculitzades pel narrador o fins i tot per altres personatges de la història. En Ferran, un personatge marcat per la timidesa i la covardia, s'avergonyeix dels seus pares, però tampoc s'atreveix a enfrontar-s'hi. Només troba consol en l'oncle Bernat (GdE: 112) i, en part, en Dalmau, l'únic parent pròxim que té a Torrelloba.

Resulta interessant, doncs, traçar els paral·lelismes entre els personatges de Dalmau Campells i de Ferran Salines: tots dos tenen una edat similar, viuen a Torrelloba i estudien a l'Escola Normal (magisteri)[109]. Però durant la novel·la es troben en situacions diferents, perquè el Ferran està fent el servei militar obligatori, fet que l'obliga a passar llargues temporades al quarter de l'exèrcit. És la presència de Ferran en aquest espai el que ens permet conèixer el càustic retrat dels estaments militars franquistes.

---

[106] Composició de les novel·les (p. 85).

[107] Es destaca també la mateixa bona voluntat del personatge al relat de *Calaveres atònites*: «Una finestra al carrer de l'Ham», «El senyor Bernat de Vallmajor va ajudar-me moltíssim. Vaig anar a veure'l així que van llicenciar-lo. Aprofitant que havia acabat la guerra com a tinent dels nacionals, feia tant com podia pels vilatans detinguts.» (CA: 71).

[108] «El mot els venia d'un rebesavi a qui la brama, de generació en generació, amb una malignitat tenaç, considerava fill d'un oficial de l'exèrcit francès que havia conquerit la vila durant les guerres napoleòniques. Elles n'empraven sense escrúpols el femení per designar la Dolors. Així la cosina, la Napoleona, participava, per comunitat matrimonial de béns, de l'escarni de la família del marit» (GdE: 50).

[109] Moncada ha admès que en la concepció d'aquests dos personatges hi ha trets autobiogràfics del temps que, de jove, va estudiar magisteri a Saragossa (X. Moret, 2005: 39).

Tots dos personatges són fills de mares patidores (Agnès i Dolors), que es passen la novel·la angoixades pel que els pugui passar (GdE: 81-81). En el cas del Dalmau, ja ho hem vist, per l'herència que carrega del seu pare comunista; i, en el cas del Ferran, perquè la revolta d'Ifni el posa en el punt de mira per ser reclutat i anar a al nord d'Àfrica per sufocar la revolta. Per contra, tot i que Dalmau ha pogut créixer en un ambient de relativa màniga ampla (familiar) gràcies a l'oncle Bernat i a la mateixa Agnès, incapaç de negar-li res per por de perdre'l (també a les atencions de la minyona Simona i de la tia Basilissa, que l'estimen com un fill); en Ferran, en canvi, ha crescut sota la tutela d'uns pares més classistes que, com comentàvem, són sovint ridiculitzats en el seu propi discurs:

> [Eduard Salines, pare d'en Ferran] *no es cansava mai d'alabar la dictadura. La volia eterna, només la idea que pogués acabar-se —«Déu ens guardi molts anys el generalíssim»— l'esglaiava tant com la perspectiva d'un cataclisme còsmic. ¿Què hauria estat del país sense la revolta salvadora dels militars? ¿Què s'hauria fet de l'ordre i dels valors morals? Dolorosa era una guerra [...] però, ¿oi que també era inevitable el patiment per extirpar un tumor i aconseguir la curació d'un cos malalt? Havia fet la guerra («amb els rojos —puntualitzava el Ferran, que coneixia la vida i miracles del pare —, fins que van començar a anar mal dades») i considerava que havia valgut la pena. Calia conservar el que havien conquerit amb tanta sang.* (GdE: 109)

La hipocresia del personatge en qüestió és evident, més quan se'ns informa que, de fet, va començar la guerra amb el bàndol contrari al finalment vencedor. L'ampul·losa retòrica amb la qual vesteix el seu discurs, per tòpic, encara l'escarneix més.

Per últim, els personatges de Ferran i Dalmau tenen en comú el fet d'haver de viure la joventut en un ambient resclosit i privat de llibertat com el franquisme. Com hem vist a l'apartat d'espais[110], es marca una clara dicotomia entre la llibertat de Mequinensa i el control ferri de Torrelloba: Ferran, a la caserna militar i, Dalmau, havent de fer els exercicis espirituals amb la resta d'estudiants de magisteri. Una mostra concreta d'aquesta moral retrògrada la trobem en el contrast de la primeres relacions amoroses que viuen els dos personatges. Mentre que Dalmau té la sort de poder viure un amor d'estiu a Mequinensa, amb una noia criada a França, la Consol, en què es barregen poèticament el sexe i la natura (GdE: 334-337); en Ferran, en canvi, ha de descobrir el sexe a Torrelloba, de forma gairebé clandestina, amagant-se en un pis prestat durant les hores de permís militar. La moral catòlica (sovint castradora) en la qual s'ha educat, el porta a tenir una actitud feble i insegura envers la seva xicota, que acaba desembocant

[110] Espais de la novel·la (p. 116-117)

en el trencament de la parella (GdE: 191)[111]. La xicota en qüestió és l'Esther, que resulta ser, descobrim en un dels punts d'inflexió de la història, la filla de l'inspector Melquíades Serrador.

Melquíades Serrador és el personatge que es creua amb en Dalmau a l'inici de la novel·la. L'existència dels dos personatges transcorre de manera paral·lela al llarg de la història i, fins al final (dues línies paral·leles només es troben a l'horitzó), no coincidiran tràgicament l'un amb l'altre.

El personatge de Melquíades que ens dibuixa Moncada és el del típic pare de família, sense trets definitoris grandiloqüents, més enllà de la seva eficàcia a la feina. A casa, sobreprotegeix la filla, i es veu immers, tot i la seva honestedat laboral, en el funcionament corrupte de la policia franquista. La seva única flaca, potser un pèl tòpica, és que manté una relació extra-conjugal amb l'exprostituta Sabina —això l'emparenta, d'alguna manera, també, amb el personatge del Bernat de Vallmajor, que també n'havia estat client, de jove. Alhora, manté una relació d'amistat amb Gomis, periodista, que compleix, com veurem més endavant, una funció similar a la de Cebrià "Sèmola" respecte del Dalmau. Aquest fragment és el resum que Moncada ens dona del caràcter i les idees de Melquíades Serrador:

> *Serví la monarquia, després la república i, des del començament de la guerra civil del 1936, treballava pel règim franquista. Havia procurat d'aprendre a fons l'ofici [...] executar allò que li manaven, no buscar cinc peus al gat, dir sempre amén als de dalt, nedar i guardar la roba en les situacions delicades. [...] A més, no era ambiciós. [...] Sovint es movia en terreny incert i relliscós. A les entranyes de Torrelloba [...] abundaven les bosses purulentes; quan les tallava, procurava seguir el consell del pare [...]: «Melquíades, fes bé i no facis mal, altre sermó no et cal.» La màxima li havia conformat el tarannà; hi basava la tasca policial i també el seu petit món privat, un reducte que fins aleshores considerava segur i que mantenia lluny de l'ambient de la feina.* (GdE: 102-104)[112]

La senzillesa de caràcter i l'afany de protecció familiar del personatge seran dues de les seves claus. Melquíades anirà encadenant investigacions i recerques que, lentament, l'aniran aproximant a la vida dels Vallmajor i Salines sense ni adonar-se'n. Tot i la seva simplicitat (o potser a causa d'això) també sap mostrar un caràcter fort i expeditiu (com

[111] «Quan queia desmanegat sobre el cos estremit de l'Esther, ja el dominava el sentiment de culpa, es sentia brut... La darrera vegada no va poder contenir els mots: van sortir sense aturador. Sentí que ella es tibava però no podia fer-hi res; [...] Necessitava saber, havia d'aclarir el dubte: ell no era el primer, oi? Va adonar-se de l'impacte de la pregunta, de l'ensurt brutal de l'Esther. Se'n penedia mentre les pronunciava, però les paraules continuaven rajant, implacables, feridores. [...] "Vés-te'n, Ferran —digué l'Esther—, vés-te'n ara mateix."» (GdE: 191)

[112] En aquest fragment s'hi troben, concentrades, diverses mostres paremiològiques, un nou exemple que concorda amb la relació que es dona a aquest fet lingüístic amb la simplicitat dels seus usuaris. Vg. capítol Oralitat (p. 48).

soluciona el còmic afer del banderiller boig Deogràcies, per exemple; GdE: 244-248). Es veu, però, sempre subordinat a les directrius dels seus superiors, el comissari Maximilià Costanegra, àlies "Ave Maria", i el nou cap superior de la policia de Torrelloba, Anicet Villar, que li condicionen enormement els moviments. A la vegada, Melquíades també té els seus ajudants o subordinats, com el guàrdia Zeferí, tots plegats afaiçonen el cos policial franquista, que Moncada descriu de manera tan mordaç.

Un primer exemple de tot plegat és la manera amb la qual es tracten els uns als altres, sempre pendents d'una possible traïció o punyalada per l'esquena. Quan Anicet Villar és designat nou cap superior i requereix la presència immediata de Melquíades, Costanegra (un càrrec intermedi), comença a tractar amb exquisidesa l'inspector perquè no sap ben bé quina mena de relació tenen els altres dos personatges. Costanegra pensa que potser són amics i que això el pot perjudicar en les seves funcions (GdE: 142). No sap, però, que precisament la relació entre Melquíades i Anicet no és pas cordial: anys enrere, Melquíades va ser testimoni (silenciat) d'un cas d'excés policial per part del nou cap de la policia, que va abusar sexualment d'una víctima de robatori (GdE: 107) —un altre exemple de la corrupció de la qual parlàvem, el fet que un personatge així acabi com a cap superior del cos de policia de la ciutat.

Anant a la part més còmica amb la qual Moncada vesteix alguns dels seus personatges, podem observar com aprofita la descripció dels elements policials relacionant-los amb un altre dels seu blancs preferits de crítica: l'església. En aquest aspecte, doncs, és destacable que tant el guàrdia Zeferí com el comissari Maximilià Costanegra (subordinat i superior seus, respectivament) siguin descrits en relació al seu contacte amb l'església catòlica. La minuciositat exasperant a l'hora de descriure uns fets de Zeferí beu de la seva formació escolàstica al seminari, d'on va haver de sortir per un excés d'impulsos sexuals (GdE: 143)[113]. Pel que fa al comissari Costanegra, el seu mateix àlies, "Ave Maria", ja és una mostra clarament irònica del seu tarannà:

> *[...] les coses agafaven un subtil i misteriós caire litúrgic al llindar de la porta del despatx del comissaria Maximilià Costanegra, àlies Ave Maria: remor de converses, retalls d'interrogatoris, xiscles i gemecs de presos apallissats s'hi convertien en sonsònia de pregàries, solemnes glòries o auster gregorià; les gorres de plat s'hi tornaven mitres; les porres, bàculs; les pistoles, hisops; l'aspre fum de tabac negre i les emanacions pestilents dels desaigües, que espesseïen l'atmosfera de les dependències policials, hi agafaven sentida d'encens si canviava l'oratge. [...] La taula no desentonava de la resta, tenia*

[113] «Marcat pels anys de seminari, on la família l'embotí a clatellades per salvar-lo de la fam i d'on va rebotar perquè no el deixava viure el neguit per la femella ("La lascívia, senyor inspector, la luxúria que se'm menjava; de vegades m'havia d'estamordir clavant tossades a la paret per no tornar-me boig"), el gris parlava amb mètode» (GdE: 143).

> *aspecte d'altar, propietat personal d'Ave Maria, semblava una canadella; el codi criminal passava per breviari, i, per acabar-ho d'arrodonir, unes eternes ulleres fumades atorgaven al superior un distanciament enigmàtic de prelat inaccessible. Maximilià Costanegra, àlies Ave Maria, no parlava: salmejava.* (GdE: 135-136)

A continuació se'ns explicarà que, de fet, Costanegra prové d'una família de gran tradició catòlica, amb diversos membres (fins i tot una màrtir) de la família dins de l'església torrellobina i, per tant, amb contactes episcopals. Un fet que encara estreny més els llaços entre els cercles de poder policials i religiosos, que Moncada posa constantment en relleu. Per aquest motiu, resulta còmic que la primera detinguda de la novel·la per part de Melquíades sigui la germana de l'arquebisbe de Torrelloba, que ha estat atonyinada, per error, per part de la mateixa policia quan estaven en procés de la seva recerca i captura (havia fugit del convent on vivia tancada per un suposat desordre mental).

Melquíades s'haurà d'encarregar de la desaparició de Ferran Salines (sense saber, de moment, que havia estat amant de la seva filla), i això l'acostarà de manera inevitable, com dèiem, a Dalmau Campells. També a l'últim personatge destacat d'aquesta novel·la, Hermini de Soter i Castellnou, àlies Sil·logisme Mortal, el director de l'Escola Normal. L'home que, en última instància, acaba sent l'instigador de la mort de Dalmau.

Hermini de Soter i Castellnou forma part de la galeria de personatges de bona família amb excel·lent connivència amb el règim franquista. Moncada fa un repunt encara més en la trama quan descobrim que ell és el germà de la Laura, la professora republicana amiga de l'Alexandre, el pare de Dalmau (GdE: 358). Hermini de Soter i Castellnou, doncs, viu amb la secreta il·lusió de rescabalar el passat (segon ell, equivocat) del pare a través del fill. De convertir en Dalmau en un jove decent en contraposició amb Alexandre, que va ser una mala influència per a la seva germana. De redimir-lo. Un personatge com aquest, doncs, no pot ser descrit d'una altra manera que a través del sarcasme. I ho farà en un cruel descripció física en Cebrià de Ribesmortes, "Sèmola", que el ridiculitza enormement (GdE: 151-156), repassant el llinatge "il·lustre" de la família Castellnou des del segle XIV (no s'estalvien detalls de la seva persecució de jueus, per exemple) fins al moment actual de la novel·la, bescantant-ne també els trets físics que han anat passant de generació en generació:

> *No tenia res de Soter sinó de Castellnou: cap amb forma de pera, ulls enfonsats, nas prominent i carnut, llavis prims, papada grassa, corpenta rabassuda, braços curts, mans petites, molsudes i extremitats inferiors no gaire llargues. Castellnou*

> *de raça, no li faltava ni la peça defectuosa del llinatge: una lleu deformació pèlvica que el feia escorar a babord.* (GdE: 153)

Resulta un fragment destacable perquè és de les poquíssimes ocasions en les quals Moncada descriu amb detall trets físics d'algun dels seus personatges. Com es pot veure, en aquest cas, per fer el retrat grotesc d'un home que no resulta gens agradable. Ens tornem a trobar, per tant, amb la ridiculització d'un personatge pròxim ideològicament a la dictadura franquista. És amb la seva mort, precisament, assassinat a sang freda (com a venjança per haver provocat, indirectament, la mort de Dalmau), que es clou aquesta novel·la.

Tenim, altra vegada, la caracterització d'uns personatges principals basada en el contingut ideològic. Mentre que la família Vallmajor, de caire progressista tot i el seu ascendent, és descrita des de la sensibilitat i la profunda estima entre familiars; els Salines, en canvi, són ridiculitzats com a personatges afectes al règim franquista. Passa lògicament el mateix amb els personatges que formen part de la trama policial, que són també el blanc d'ironia i de sarcasme per part del narrador. Només Melquíades, que, en realitat, sempre actua per lliure, se salva d'aquesta descripció, ja que es tracta d'un personatge, com hem vist, que es mou empès només per interessos personals.

Fixem-nos, ara, què passa amb els protagonistes de la tercera novel·la.

Estremida memòria

Com ja ha ocorregut en altres moments, la singular organització d'aquesta novel·la ens obliga a canviar, una mica, l'estil d'anàlisi que hem emprat fins ara. Ja sabem que la història s'organitza a partir de microcapítols, petites escenes focalitzades en cadascun dels set personatges protagonistes —amb la coda final d'Arnau de Roda. Per tant, vuit personatges de protagonisme destacat. La centralització que es fa de cada un, escena a escena, n'augmenta el perfil psicològic respecte a les altres novel·les, ja que anem descobrint, a poc a poc, les seves angoixes, els seus neguits; les incerteses que els assolen.

Jordi Malé (1997: 145), a la seva ressenya de l'obra, ja destacava la importància del punt de vista femení que s'adopta en la majoria de fragments de la novel·la. La perspectiva de les mares, mullers o germanes dels homes implicats en el crim podia ser una font de tensió dramàtica important. Per aquest motiu, Moncada inventa sis personatges femenins diferents per anar resseguint les reaccions a la investigació i la

posterior resolució dels fets. Com passava, però, a les altres novel·les, diferenciarà els papers i el tracte que reben cadascun d'elles en funció de l'estrat social al qual pertanyen o amb el qual es relacionen. Les acompanyen dos personatges, d'alguna manera, externs. Un, Agustí Montolí, per no ser Mequinensà. L'altre, Arnau de Roda, que, com ja sabem, comenta la història des de la distància. Comencem pel primer i resseguim després l'estol de dones protagonistes, per tancar l'anàlisi, seguint l'ordre de la novel·la, amb el personatge d'Arnau de Roda.

Tenim, d'entrada, el personatge d'Agustí Montolí, l'escrivà del jutjat de Casp. La figura externa d'aquest personatge ajuda, d'una banda, a una visió forastera de la vila, fet que en facilita la descripció per part de Moncada. De l'altra, és un mostra d'objectivitat, perquè no està contaminat per les amistat i les enveges, les fílies i les fòbies, els secrets i els retrets amb els quals els mequinensans conviuen diàriament. El seu personatge, per tant, és qui juga el paper "d'investigador" dels fets; que vol que es faci, efectivament, *justícia* —i no pas *venjança*, com reclamen altres personatges. Per aconseguir-ho, Moncada perfila un home bo però, alhora, fràgil:

> *«[...] un pobre diable com ell, un escrivà de quaranta-cinc anys, [...] rabassut, calb i, si es distreu, un pèl guenyo? Els anys han anat destapant sense misericòrdia les tares que el vigor de la joventut dissimulava, i una salut com més va més precària no para d'afegir-ne de noves.* (EM: 13)

Sabem des d'un bon inici que està malalt (EM: 14-15), però que aquest fet no l'aturarà en la determinació d'il·luminar amb la llum de la veritat la injustícia que s'està a punt de cometre a Mequinensa —un dels condemnats a mort és innocent. Torna a ser un protagonista, com passava en el cas de Dalmau Campells (GdE), que no transmet per ell mateix cap nota d'humor, el seu paper és un altre, molt més seriós. Però com passava amb el cas de Dalmau, el seu millor amic, el metge Teòfil Alcanar, és l'encarregat, en aquest cas, d'introduir les esparses notes còmiques (ho veurem en el pròxim apartat) imprescindibles en la novel·la. Per aconseguir el seu objectiu, Montolí busca el suport d'altres personatges honestos de la vila, com és el cas de Guillem de Segarra. Guillem (avantpassat de l'Aleix de CdS) fa el mateix paper que els seus futurs descendents. És l'exemple de família adinerada del poble, alhora culta, amb afinitats artístiques (la seva filla Severiana serà pintora i escultora), que es preocupa i fa el possible pel benestar de la resta del poble. Una figura també similar, com vèiem, a la de Bernat de Vallmajor de

GdE. Conjuntament, doncs, Agustí Montolí i Guillem de Segarra, cercaran les proves que demostrin la innocència de Feliu Noguera, acusat injustament del crim.

Com passava amb Bernat de Vallmajor, Guillem de Segarra serà una mica l'àngel de la guarda de diversos personatges de la novel·la, als quals ajudarà de manera desinteressada. Sobretot, de dues de les dones sobre les quals se sustenta la novel·la: la Cinta i l'Amàlia, dues minyones que són (o han estat) al servei del seu casal.

En el cas de la Cinta es tracta d'una noia jove que té relació amb el cas perquè un dels morts durant l'atac de la Vallcomuna era el seu promès, Artur. La Cinta viu respectada i protegida amb els Segarra, però no pot evitar sentir la pressió i els murmuris d'un nombrós grup de mequinensans que la volen veure per sempre més trista, fent el paper de vídua que ella, tot i el dolor que sent per la pèrdua de l'Artur, no vol assumir. És un personatge, per tant, al qual la resta del poble li coarta la llibertat en pro d'allò que se n'espera:

> *Van matar-li el promès, van convertir-lo en un carnús al qual s'obstinen a lligar-la de llavors ençà. Ella volia aquells braços, aquell pit, aquell membre dur, capaç d'arraconar-la amb ànsia, [...] no pas una ombra. Si bé els senyors no participen de l'intent d'encadenar-la a la memòria d'un difunt, sinó que, ben al contrari, proven d'ajudar-la des del primer dia, la Joana és una còmplice de la part fosca de la vila, la que vol privar-la de la possibilitat d'oblidar.* (EM: 173)

Remarquem, de nou, la dicotomia entre l'actitud respectuosa dels senyors Segarra, i la de la "part fosca de la vila" que la vol lligar per sempre a la memòria del difunt. El paper que juga la pretesa moral "correcta" del poble és molt important. Moncada en ressalta sempre la hipocresia —tant en el franquisme com, en aquest cas, a mitjans-finals del XIX. Les protagonistes d'aquests capítols que estem veient i veurem, no només són víctimes col·laterals dels assassinats, sinó també víctimes de les reaccions a les quals han de fer front per part de la resta del poble. Pateixen, no només el tràngol, sinó també les conseqüències que se'n deriven. Més enllà de la concreció d'aquests personatges, n'hi ha un altre, el col·lectiu, la "brama", que condiciona enormement el seu comportament. La pressió del què diran, de la xafarderia, afecta enormement la Cinta, una noia massa jove per assumir el dolor que la resta del poble volen que senti.

És el que li passa a la següent protagonista que analitzarem, Amàlia Calsina. Ella està relacionada amb els autors dels crims des de dos cantons diferents. Primer: és la germana de Valentí Calsina; i, segon, és l'exdona de Simó Juneda. Aquest fet la posa en el punt de mira dels mequinensans per partida doble. Ja ho estava, en realitat, abans dels fets, per haver abandonat el seu marit —una acció irresponsable i inadmissible,

aleshores. I ara tots els ulls es giren vers ella. La doble proximitat familiar amb els acusats la situa en una incòmoda posició de presumpte còmplice (EM: 144). Acusació absolutament falsa perquè el que vol ella, precisament, és trencar els seus vincles familiars

Amàlia és considerada una bellesa mequinensana que talla l'alè. En el divertit joc metatextual que proposa Moncada, el personatge d'Arnau de Roda ho destaca fent-ne broma amb el Jesús Moncada "autor" que rep les seves cartes, comentant-li alguns aspectes dels capítols que l'escriptor li dedica:

> *Entre nosaltres, et confesso que trobo l'Amàlia encara més atractiva que no em deia l'avi Ulisses a esquena de l'àvia Munda [...]. L'avi en recordava malament un detall: sempre deia que tenia els ulls marronosos; jo, en canvi, els hi acabo de veure negres com les mostres de lignit que l'Eliseu té classificades als prestatges.* (EM: 54)[114]

És cert que de l'Amàlia se'n destaca la sensualitat, però també altres trets com la seva valentia (no és fàcil separar-se del marit durant l'època en què transcorre la novel·la) i la voluntat, també de culturitzar-se. Això últim ho deu (a qui, si no) a la família Segarra. L'Amàlia entra a treballar al servei d'aquesta casa quan abandona el Simó i allà aprèn a llegir i escriure (EM: 77). Més endavant entrarà a treballar a la Fonda del Navegant, on rebrà un bon tracte de part de la senyora Carolina. Allà s'enamora d'un miner de Lleida, el Joan, fet que li comportarà, encara, rebre més atacs i maledicències per part de cert sector mequinensà (EM: 76). Durant la novel·la, doncs, com li passa a la Cinta, és un personatge que ha de viure tancat dins del seu espai laboral per tal d'aïllar-se (tan com pugui) del comentaris verinosos que corren pel poble. La Cinta viurà tota la novel·la al casal dels Segarra i l'Amàlia ho farà a la Fonda del Navegant. La solució per a totes dues serà també la mateixa i vindrà de la mà de Guillem de Segarra: ajudar-les a trobar feina a Barcelona, on hi viu la germana de Guillem:

> *L'Amàlia i el Joan van obrir-se camí a Barcelona amb l'ajuda de la germana de Guillem de Segarra. [...] Així que l'Amàlia va anar-se'n a viure amb el Joan a la vila de Sants, els Segarra van enviar la Cinta a casa de la germana del senyor Guillem a fi d'allunyar-la de l'ambient de la vila, bona part de la qual no va perdonar-li mai l'actitud envers els assassins de l'Artur.* (EM: 305)

[114] També en aquest fragment: «L'Amàlia t'agrada. Ja m'ho havia semblat al principi, ara veig que el nas no m'enganyava: te'n veig pendent a tothora dels moviments, et complaus en els jocs de llum sobre el cos nu, molsut de formes sòlides com el d'una deessa grega, ajagut al llit mentre recorda la primera nit amb el Joan; me'n fas sentir la tebior quan s'acosta tant que em sembla que és a punt de sortir de les pàgines del capítol» (EM: 119). Prova d'això és que l'Amàlia és l'únic personatge del qual se'ns donen detalls físics.

Queda clar, per tant, que una de les conseqüències del crim de la Vallcomuna és la posterior fugida de víctimes col·laterals, totalment innocents, com la Cinta i l'Amèlia, que han de marxar del poble a causa del caldo de cultiu tòxic que s'hi ha escudellat. L'ajuda providencial dels Segarra és clau per a la resolució mínimament feliç de l'esdevenir d'aquests personatges.

Si l'Amàlia haurà d'acabar marxant del poble és per l'actitud de personatges com la Marta Rius, un dels més colpidors de la novel·la. La mare del Simó Juneda, un dels acusats, viu tota la novel·la prostrada al llit, a causa d'un intent de suïcidi (EM: 176), perpetrat en el moment en què s'assabenta que han detingut el seu fill. No aconsegueix matar-se, però queda paralítica. Aquesta lamentable condició física és el que permet que Marta sigui un dels personatges de la novel·la amb una profunditat psicològica més angoixant. La impossibilitat de moure's de la seva cambra, la condemna a viure perennement lligada al compàs dels records que se li acumulen a la memòria, sense que pugui fer res per escapar-se'n. La majoria dels capítols dedicats a la Marta prenen forma de neguitoses imatges que ens revelen totes les seves pors: actuals, i les que es deriven dels seus antecedents familiars. Viu obsessionada per la memòria del seu oncle Gastó i pel seu fill gran, Jordi. El record del difunt oncle és, d'entrada, constant:

> *Ara voldria tenir l'oncle Gastó a la vora perquè la consolés [...]. Sempre trobava la manera d'alleujar-li les seves tragèdies infantils. Per desgràcia, l'oncle ja no és d'aquest món. Fa molts anys, quan la família, una de les més fortes de Mequinensa, s'enfonsava sense remei, va jugar-se en una partida de cartes el patrimoni que li quedava en un intent desesperat de refer-se. A la matinada, perduts dents i queixals, va disparar-se un tret a la templa al moll de les Vídues.* (EM: 110)

Aquesta explicació és important perquè prefigura clarament el present del personatge. Marta Rius viu endeutada, també, a causa del dispendi del seu fill primogènit (un calavera que viu en la disbauxa barcelonina), que és el seu preferit i al qual ha dedicat sempre tota mena d'atencions (EM: 248-249)[115]. També pel préstec que van haver de demanar per les medecines d'una néta malalta i que encara no ha pogut tornar. Això li

[115] Àdhuc basades en creences supersticioses, per exemple, quan era un nadó: «El dia del bateig va estar pendent que el petit portés la cara ben tapada amb un mocador durant el trajecte fins a l'atri de l'església. Calia preservar els infants de les forces malignes que els aguaitaven quan encara no els emprava la gràcia del baptisme. Després de la cerimònia, ja a casa, a esquenes al capellà, també van protegir-lo contra el riu, amb el ritu ancestral, secret, de deixar el nadó [...] a sobre el llit: tanta estona com l'hi tindrien, suraria si un dia queia al Segre o a l'Ebre» (EM: 249). Uns ritus, vistes les nul·les conseqüències positives (el fill és un bandarra), implícitament criticats. Com passava en el conte «Guardeu-vos de somiar genives esdentegades» que clou el recull *El Cafè de la Granota*.

comportarà l'embargament de la casa per part d'Eladi de Torres[116], el cacic i alhora usurer del poble (EM: 225-226). Quan això es descobreix, la resta de la família i el poble en pes pensen que aquest és el motiu que empeny el seu fill petit, Simó Juneda, un pusil·lànime sense caràcter[117], a cometre l'assalt de la Vallcomuna per aconseguir els diners que la família necessita. Indirectament, doncs, la Marta és la culpable de l'acció del seu fill. Ella, però, ho nega, el Simó no sabia res dels seus deutes (EM: 250). Actua mogut per un altre motiu: demostrar a la seva mare i a la dona que l'ha abandonat (en un raonament absurd, digne de la seva feblesa d'esperit) que sí que posseeix valentia i caràcter. Espera que la riquesa que aconseguirà amb l'assalt farà que la seva dona torni amb ell.

Tal com hem anat veient fins ara, no és casual que Moncada tracti amb aquesta cruesa un personatge com el de Marta Rius, tenint en compte que té tractes amb els Torres i que és descrita com una persona del cantó fosc de la vila, preocupada sempre pel què diran i pel suposat ridícul en què ella ha quedat, quan Amàlia abandona el seu fill Simó. Per aquest motiu resulta tan significatiu l'últim microcapítol de la novel·la en la qual ella és la protagonista. El podem transcriure sencer perquè és escruixidorament breu:

> *La claror restitueix els límits de l'habitació, dreça les altes parets emblanquinades, dibuixa l'embigat negre del sostre. Entren els crits de les gavines, el toc de difunts.*
> *—¿Per què obres el balcó, Soledat?*
> *—Vull que sentis bé els trets, mare. Així sabràs quan maten el Simó.* (EM: 297)

Tot i la concisió, el simple diàleg és un exemple claríssim del cruel destí al qual s'ha vist condemnada. La mateixa família (en aquest cas concret, la seva altra filla) li ha girat l'esquena i la castiguen com una responsable més dels fets ocorreguts, sense cap escapatòria. Marta Rius morirà reclamant la presència d'un fill gran, el Jordi, que mai l'anirà a veure (EM: 305).

La persona que impel·leix el Simó Juneda a participar de l'assalt al recaptador d'impostos és el Valentí Calsina. Ell és qui, segons la Marta, convenç el seu fill per participar en el robatori. Valentí Calsina és l'agutzil i pregoner de l'ajuntament de Mequinensa, la mà dreta d'Eladi de Torres. El funcionari de l'ajuntament és considerat

[116] El detall del llinatge Torres no és gens casual, i menys en un paper tan desagradable com el d'aquest personatge. Fet que l'entronca, evidentment, amb la família Torres de *Camí de sirga*.

[117] En aquest aspecte, resulta interessant fixar-se en la mateixa definició del personatge que, irònicament, dona Moncada al *Dramatis personae* que acompanya el final de l'edició amb la qual treballem: «SIMÓ JUNEDA: Segon fill de l'Enric Juneda i la Marta Rius. L'autor s'ha escarrassat a envigorir-lo, però es tracta d'una personalitat borrosa, deixatada i no dóna gaire joc» (EM: 315).

el cervell de l'equip d'assaltants, l'instigador dels fets. És ell qui ens pot traslladar a la Quima, la seva muller, una altra de les protagonistes de la novel·la.

La Quima és un dels personatges que evoluciona més durant l'avanç de la trama, pel que fa a les relacions que estableix amb la resta del seu entorn. És víctima, també, de la condemna popular a la qual es vincula totes les persones relacionades amb els assassins. Però, a diferència de l'Amàlia, ella estima el seu marit. El vincle dels fills en comú resulta molt important. Que la Quima no és culpable dels fets, resulta evident, perquè el mateix marit l'allunya del poble, sense que ella ho sàpiga, el dia que s'ha de cometre l'assalt (EM: 83), però, tot i així, no pot evitar que la hi relacionin. La Quima és conscient que el Valentí no ha sigut mai una figura estimada al poble, ni quan era capatàs de la fàbrica de regalèssia (tractava despòticament els treballadors) ni quan, després de perdre un braç durant un accident de caça (EM: 82), va quedar relegat a funcionari municipal. La Quima, però, sempre s'ha sentit atreta per la seva forta personalitat:

> *A ella, però, li agradava el geni de l'home. Estava acostumat a manar a la fàbrica, els obrers, el temien. I, al llit, aquell cos poderós, incansable, de sentor un pèl acre, l'embogia.* (EM: 82)

Ella sap, tanmateix, que el seu marit viu preocupat constantment per la falta de diners. Cobra molt poc i si poden mantenir la família és gràcies als tiets de la Quima, de Riba-roja. Al Valentí no li agrada viure "d'almoines", però fa els ulls grossos en benefici dels fills. La falta de diners, per tant, és el motiu pel qual organitza l'assalt.

La Quima, amb la nena i el nen, són a Riba-roja el dia del crim, tot i que tornen aquell mateix dia a Mequinensa perquè ella té un pressentiment tràgic, té la sensació que passarà alguna desgràcia —intuïda pel fet que hagi sigut el mateix Valentí qui els hagués animat a marxar a Riba-roja, quan ell mai havia volgut tenir cap contacte directe amb els parents de la seva muller. El retorn a casa de la Quima és important per les conseqüències que tindrà després, en una de les escenes que representa el canvi d'actitud de la dona respecte al seu marit. Ella havia confiat, d'entrada, en la seva innocència, però a mesura que es van coneixent detalls i queda clara la seva culpabilitat, se sent preocupada per un aspecte íntim, que creu que pot tenir conseqüències nefastes:

> *Succeeix d'improvís. La sensació [...] avui gairebé la fa xisclar de goig. [...] vol sentir als dits l'escalfor de la sang. [...] Ho esperava des de mitjan setembre, quan s'havia adonat que podia trobar-se embarassada i el record de la nit del 25 d'agost havia començat a obsessionar-la. [...] Arran de la detenció del marit i de la certesa de la seva culpa, l'escena reapareixia sota una llum sinistra. Aquell Valentí embogit, incansable, que va posseir-la repetidament, acabava de*

> *matar, era un assassí; els gemecs i les exclamacions de plaer de l'home mentre la besava, l'estrenyia, la penetrava, se li barrejaven amb l'espetegadissa de les armes i els udols d'agonia de les víctimes. [...] Si tenia un altre fill, sabrien exactament quan l'havia concebut. [...] Als ulls de la vila, la nit d'amor es convertiria en l'horripilant celebració de la carnisseria del camí de Casp [...].* (EM: 222-223)

Resulta útil remarcar de nou la lupa sota la qual estan vigilades totes les protagonistes d'aquests capítols, en tant que suposades còmplices o instigadores dels crims. Altra volta la Quima pateix per l'opressió dels comentaris i dels murmuris que podria suscitar l'embaràs, que, per sort, no s'ha arribat a produir. La Quima no només rebrà els atacs verbals d'altres convilatans, sinó que també serà acusada de connivència amb el seu marit per part de la cunyada, Brígida, que l'acusa d'estar conxorxada amb el Valentí (EM. 261). Per demostrar que ella no té res a veure amb els fets, decideix que vol assistir a l'execució dels acusats com una mequinensana més, i fer palesa la repulsa que sent pels assassins. Llàstima que, com ens informa (sempre amatent als detalls) Arnau de Roda, no pot aguantar la pressió i cau desmaiada al mig de la plaça abans de l'execució. Com les altres protagonistes, marxarà fora del poble, a Riba-roja, a cercar una pau que a Mequinensa li neguen (EM: 305).

Ens queden pendents dues protagonistes, l'Octàvia i la Justina. Dues que, de fet, són tres, perquè el personatge de l'Octàvia viu tot el dolor de la història al costat de la seva inseparable amiga Emília. Comparteixen, en realitat, totes les escenes (microcapítols) en què apareixen.

L'Octàvia és una de les majors damnificades per l'escabrós assumpte. És la dona de Feliu Noguera, l'acusat del crim de la Vallcomuna que, com intenta demostrar Agustí Montolí al llarg de tantes pàgines, és innocent. Ella pateix en carn pròpia el patiment de veure el marit condemnat a mort sabent perfectament que no és culpable de res. Com passava amb la Marta, es passa tota la novel·la tancada a casa, en un estat de feblesa/malaltia fruit del seu patiment. És incapaç d'aixecar-se del llit, fins i tot l'han de péixer. Només té la companyia del seu pare, dels fills i, sobretot, de l'Emília.

Les seves escenes parteixen d'una estructura similar, en la qual des del present de la novel·la (recordem, novembre del 1877), ella es veu abocada a recordar tot el que ha passat, sobretot des del març anterior fins a arribar a la situació en què es troba. Emília, l'amiga incondicional, intenta en va que no es recreï en un passat que només li provoca més dolor. És gràcies al personatge de l'Octàvia, però, que trobem l'analepsi més reculada de la història. Sabem que el destí amb què s'ha trobat té un origen llunyà, cinc

anys enrere, durant la tercera guerra carlina (1872-1876). Aleshores, un oncle i un cosí d'en Feliu, carlins, van passar per Mequinensa i s'estigueren a casa seva:

> *—No hauria d'haver posat mai els peus a ca nostra.*
> *—Deixa de torturar-te Octàvia —murmura l'Emília —. No hi pensis més.*
> *L'amiga té raó, però el cosí Robert l'obsessiona, no para de maleir-lo.* (EM: 69)

Aquest fet, en aparença deslligat de la trama que viuen els personatges el 1877, tindrà efectivament conseqüències, perquè els familiars carlins del Feliu resulten ser els atacants de la família Segarra durant la crestada del març de 1877. El Feliu és víctima de xantatge. Per evitar que això no surti a la llum i el perjudiqui, a ell ni a la seva família, es veu obligat a participar en la colla dels assaltants amb el Valentí Calsina, el Simó Juneda i el Genís Borbó. Amb els dos últims, companys de feina del Feliu com a guardaboscos. A l'hora de la veritat, el Feliu és incapaç de participar en l'atac i, fins i tot, vol ajudar l'Artur, el promès de la Cinta. L'actuació del Valentí i el Simó és implacable, no poden deixar testimonis i assassinen el traginer mequinensà a sang freda. Per aquest motiu, el Feliu és, entre els acusats, qui ho passa pitjor de tots. No es pot treure del cap els assassinats que va presenciar[118] i sap, a més, que el condemnen per un crim que no ha comès.

De fet, el record d'Octàvia ens situa en tot moment un Feliu malalt (des del març del 1877), amb uns forts dolors d'estómac que, en aquell moment, ningú és capaç de saber d'on provenen (sabem, després, del xantatge al qual estava sotmès). Des del patiment actual per la condemna a mort del marit, Octàvia pren constància del sofriment que ha passat en solitud el Feliu durant els darrers mesos. I es retreu constantment no haver sigut capaç de descobrir-ho:

> *No s'havia adonat de res. Ho repeteix una vegada i una altra i, malgrat que l'Emília prova d'assossegar-la, «No en tens la culpa, Octàvia», el pensament, embogidor, la tortura.*
> *La malaltia del Feliu havia començat amb basques, vòmits, desgana.* (EM: 101)

I, a partir d'aquest punt, com veiem, ens traslladem uns mesos enrere. Fixem-nos que, com afirmàvem una mica més amunt amb el darrer exemple de la novel·la partim un

[118] Resulta revelador en aquest aspecte els dibuixos que, en forma d'actual tira de còmic, realitza el Feliu a les parets de la presó de Casp, mentre està detingut, com a testimoni dels fets. Arnau de Roda en parla, recuperant de nou la memòria del seu avi Ulisses, que els va veure en persona: «[...] les vinyetes situaven l'espectador al centre de la tragèdia. Les figures de Valentí Calsina i del Genís Borbó, més grans que les altres, identificades respectivament per la manca d'un braç i per un perfil borbònic inconfusible, dominaven el conjunt com dues forces implacables i cruels. Les seguia en grandària la del Simó Juneda sempre amb un sabre corb a la mà. La més petita era la del mateix Feliu: un ninot aterrit que es retirava al fons del barranc amb vòmits i mal de ventre després del tiroteig mentre la resta de la banda rematava els caiguts [...].» (EM: 237). És destacable, novament, la importància del testimoni pictòric dins de l'obra de Moncada, com passa amb el mateix quadre de Severiana de Segarra a EM o els quadres i pintures d'Aleix de Segarra a CdS.

altre cop de la mateixa estructura. En tots dos casos es tracta d'inicis de capítols. Octàvia torturada pels records, Emília demanant-li que no hi pensi[119]. La feblesa en la qual es veu immersa l'Octàvia (no surt de casa seva en tota la història), fa que hagi de ser la seva amiga la que surti al carrer en cerca d'alguna prova, d'una coartada, que pugui exculpar en Feliu. És aquest el motiu que la porta a ser la primera dona que posa als peus al Casino de la Roda buscant el Florentí Miravet (EM: 183), l'home amb qui se suposava que el Feliu havia quedat el dia de l'assalt. La coartada no es pot confirmar perquè el Feliu sí que va assistir a l'assalt, encara que no hi participés activament. Igualment, serà executat, sense cap tipus de compassió.

A diferència d'altres personatges, que fugen de Mequinensa en cerca d'un futur físicament lluny del record, l'Octàvia opta per quedar-se al poble, tot i que, fins i tot en un cas com el seu, no pot escapar-se de les xafarderies dels seus convilatans:

> *L'Octàvia va enclaustrar-se a casa i va comptar sempre amb l'afecte incondicional de l'Emília; si, després, totes dues van ser alguna cosa més que amigues com asseguraven veus volanderes, ningú no ho sap del cert i tampoc no és un tema que pertanyi a aquesta història.* (EM: 305)

Aquest altre personatge invisible, que recorre tota la novel·la, el judici paral·lel de la resta del poble, seguirà valorant les reaccions de tots els implicats, directament o indirectament en l'afer; ni que sigui de forma subtil i amb comentaris que, com veiem, poc tenen a veure amb la trama principal. La insinuació, propensa a la calúmnia, afectarà a totes les persones, innocents incloses.

En una altra accepció del concepte innocència, podem parlar ja de la darrera dona que protagonitza aquesta novel·la: la Justina. La dona de la neteja de la noble família Picarda és el personatge més simple i càndid de la història. No té cap gram de malícia, és incapaç de veure el mal encara que el tingui just davant (el seu propi fill en aquest cas). Seria l'exemple d'un personatge prototípic de Moncada, sobretot en algun dels seus contes[120], absolutament innocent, que veu la vida passar pel seu davant sense adonar-se de la magnitud del que ocorre al seu voltant (esdeveniments que, els lectors, entenem com a històrics), preocupat, només, per la seva existència.

La Justina[121] viu tota la novel·la en el neguit constant de tornar a veure el seu fill Genís i de patir pel que en pensaria, si visqués, el seu difunt marit, Óscar Borbó, l'ex-

[119] Trobem inicis d'escenes calcades EM: 25, 135, 170, 230, 284.

[120] Verbigràcia, «La lluna, la pruna» (HME), «La Plaga de la ribera» (ECG) o «Una finestra al carrer de l'Ham» (CA). Vegeu l'apartat "Narradors innocents" (p. 221) dins Estructura contes.

[121] És possible que el nom sigui un joc de paraules per remarcar la curtesa de mires de la seva propietària.

administrador dels Picarda. En aquest aspecte, el personatge de la Justina fa una doble funció: d'una banda, sentim el patiment de la mare d'un dels acusats, la confiança cega que té en el seu fill. I, de l'altra, ens introdueix en la còmica descripció de la família Picarda, a través de la grandiloqüent austeritat del record del marit i de les poques llums d'ella mateixa. Moncada inclou, en els pensaments de Justina, les frases i els consells que ella recorda de l'Óscar, alhora que també anem sentint les consideracions que li mereix l'assumpte a Maties de la Picarda, el cap de la família per la qual treballa. Com ens podem imaginar havent vist els antecedents, el tracte amb el qual es descriu els membres d'aquesta família té més de burla que una altra cosa. Tot el que envolta aquest entranyable personatge és, en realitat, còmicament grotesc. Des del cognom del marit i, lògicament, del fill, que té influència en el desenvolupament de la trama i del seu final; fins a l'actitud que mostra el senyor Picarda.

Ja hem vist algunes consideracions sobre la casa dels Picarda[122]. La Justina la frega i refrega sovint amb l'esperança d'arribar ràpidament a l'última cambra del casal, en la qual hi ha alguns retrats de la família reial espanyola, com el de Ferran VII, que resulta ser absolutament pastat al seu fill Genís[123]:

> *Al casal del senyor Maties de la Picarda, cavaller cobert davant Sa Marejestat, «Això vol dir, Justina —li explicava el marit—, que és gran d'Espanya, tan important que no s'ha de treure el barret en presència del rei», hi ha moltes cambres, no s'acaben mai. I ha de fregar-ne els paviments amb cura, sense deixar-se ni una rajola. [...] Tremolosa, aixeca els ulls cap al quadre penjat darrere l'escriptori i el recorre amb la mirada. [...] la faixa blanca i blava, el ceptre, la condecoració, «El Toisó d'or, Justina», s'atura a la cara del personatge. Llavors, amb els ulls negats, murmura:*
> *—Genís, fill meu...* (EM: 45-46)

Les anotacions entre cometes baixes en el pensament de la Justina seran constants al llarg de tots els capítols en què apareix. Té sempre present el marit difunt. Un fet que ens permet descobrir, com a lectors, quina relació de subordinació hi mantenia. Ell sempre li corregeix expressions o li concreta noms amb voluntat de "millora", per convertir-la en una senyora educada, digna de la casa en la qual servien. Fixem-nos com

[122] Espais novel·les (p. 120-121).

[123] El personatge d'Arnau de Roda ens explica l'origen del llinatge Borbó al poble de Mequinensa: «[...] la brama n'atribueix l'origen a l'estada al castell d'un parent de la família reial, que hauria reconegut els bastards nascuts de les seves relacions amb una mequinensana [...] la semblança entre Ferran VII i el Genís no és cap fantasia de la mare del guardabosc; ha perdurat, de vegades esmorteïda, d'altres amb una precisió esbalaïdora, en altres branques dels Borbons mequinensans. Encara, avui, hi ha vilatans que podrien substituir personatges del retrat de la família de Carles IV, de Goya, sense que ningú ho notés» (EM: 118).

la Justina rememora els instants finals del seu marit, al costat del seu adorat senyor Picarda:

> *La darrera mostra de fidelitat va provocar-la involuntàriament el senyor Maties durant una visita. Per estimular-lo, va parlar de la nomàstica, «Onomàstica, Justina –va corregir-la l'Òscar ja amb un fil de veu –; vol dir el dia del sant», de la senyora. ¿Com s'ho farien sense ell per preparar la festa?* (EM: 95)[124]

Correccions, és clar, que tampoc afinen amb la resposta, i d'aquí la comicitat. Óscar Borbó venerava la família Picarda que, evidentment, com a membres de la tronada noblesa mequinensana, són sovint ridiculitzats per les seves ínfules[125]. En tenim mostres en el discursos plens de retòrica barata que amolla el mateix Maties de la Picarda, que sempre acaba totes les intervencions de la mateixa manera. Vegem-ne un exemple, del moment en què el noble enxampa la Justina contemplant el quadre de Ferran VII amb la qual l'havíem deixat fa una estona:

> *«Mira-te'l bé, Justina —va sospirar el senyor, compungit, quan ella, agenollada vora la galleda, s'esperava un bon reny, i havia afegit, adreçant-se a la dona —: Hauria hagut de viure cent anys més, ¿tinc raó o no tinc raó, estimada Filomena?»* (EM: 66)

Aquest «Tinc raó no o no tinc raó» s'anirà repetint a la novel·la a la manera de caracterització del parlar del personatge, alhora que esdevindrà, també, un broma recurrent pels lectors més atents[126].

La Justina, doncs, viu immersa en un món que li va una mica gran, i aconsegueix despertar sovint la tendresa per l'abisme d'inferioritat respecte als lectors en la qual la situa Moncada. Passa tota la novel·la convençuda de la bondat del seu fill «en el fons un bon jan» (EM: 313), encara que, per la resta de testimonis, nosaltres sapiguem que és un criminal salvatge instigat a participar en el crim pel seu millor amic, Valentí Calsina. Al Genís, tanmateix, no l'arribaran a executar com a la resta. Morirà durant el trasllat de

---

[124] Es poden llegir altres exemples similars a (EM: 45 i 134).

[125] Així es descriu la tornada dels Picarda després del període conegut com el Sexenni Revolucionari o Democràtic (1868-1875) que l'havia obligat a fugir del poble: «Maties de la Picarda, cavaller cobert davant del rei, hereu del títol amb què Felip V li havia ennoblit un avantpassat per motius força misteriosos, dret a proa com un mascaró, i vestit de pontifical, tornava després d'anys d'absència. [...] Després d'un exili farcit de conspiracions estrafolàries, d'anades i vingudes entre París de França, Roma i Londres —London, deia el senyor de la Picarda —, i entrevistes secretes a Suïssa —la Suisse —, el cavaller cobert tornava a l'empara de la restauració borbònica en la persona d'Alfons XII [...] Maties de la Picarda, "Sis anys més vell, sis anys més panxut, sis anys més calb, sis anys més monàrquic", segons un comentari de Guillem de Segarra [...]» (EM: 87-88).

[126] En trobem altres exemples a EM: 132, 252, 253, 255 i, és clar, en el moment en què se'ns informa de la posterior mort del personatge: «Quan Maties de la Picarda va anar-se'n d'aquest món, "Els cavallers coberts davant Sa Majestat pugem de pet a la destra del Déu pare —va murmurar abans d'entrar en agonia—. ¿Tinc raó o no tinc raó, Eugeni? ¿Tinc raó o no tinc raó, estimada Filomena?"» (EM: 306)

Mequinensa a Casp, cosit a trets per la guàrdia civil quan se suposa que volia fugir[127] (EM: 194-195). Els mateixos mequinensans no es posaran d'acord sobre aquesta mort: si el van haver de matar aleshores perquè realment volia fugir o si es volien estalviar de jutjar algú amb el cognom Borbó (i si, en aquest cas, el cognom l'hagués salvat o no) (EM: 209).

Trobem altres exemples de la innocència de la Justina: quan demana al capellà que faci una missa per l'ànima traspassada del seu fill (EM: 220) o quan recorda com se li va ocórrer la idea d'escriure al rei d'Espanya per demanar-li feina pel Genís (que vivia, aleshores, sense gaire ofici ni benefici), intentant fer valer el seu cognom comú: «Tan greu era, al capdavall, fer quatre ratlles al rei Alfons explicant-li que portaven el mateix cognom, Borbó, i que, per tant, eren parents?» (EM: 255). L'exemple definitiu el tenim al final de la novel·la, quan l'Eugeni (l'administrador del Picarda que va substituir el seu marit, i l'únic que se'n compadeix una mica) li fa creure, un cop ella ha assumit el que va fer el seu fill, que el Genís Borbó era el líder de la banda, el més llest dels quatre detinguts (EM: 283). Un fet que, evidentment, a la seva mare, l'omple d'orgull i de satisfacció.

Passem, ara sí, al darrer personatge principal de tots, que no és present durant els esdeveniments, però en coneix tots els detalls: Arnau de Roda[128]. Un personatge que ja ha anat traient el cap al llarg d'aquestes pàgines i, sense el qual, no es podria entendre la novel·la. Ell és el remitent de les cartes al Jesús Moncada "autor", glossant i ampliant el que hem vist durant totes les escenes anteriors. Juga irònicament el paper de lector perfecte, perquè sap d'antuvi la història que se'ns explica i Moncada el fa servir com a peça complementària precisa, per canalitzar o ampliar totes les trames que ha anat obrint. Com bé explica Carme Gregori Soldevila (2006) és un personatge que hem de llegir en clau irònica. El mèrit del seu personatge està que les seves intervencions són aparentment complementàries als capítols que "escriu" Moncada (això és el que diu l'autor al prefaci, EM: 6; o el mateix Arnau de Roda en les seves cartes, EM: 26, 57, 180); però, en realitat, sense les seves apreciacions, no podríem entendre la novel·la en tota la seva complexitat.

---

[127] Una situació que s'anticipa a la que es visqué anys més tard amb l'anomenada "Llei de Fugues". La denominació aplicada a l'autorització legal de la força pública per a disparar contra els detinguts en cas de fuga. Fou el pretext aplicat sobretot contra els sindicalistes de la CNT, especialment en moments de màxima tensió social, com en 1920-23 a Barcelona (pistolerisme) o en 1931-32 a Sevilla (fets del parc de María Luisa). (Font: Gran Enciclopèdia Catalana).

[128] Personatge que també apareix a *Calaveres atònites*, com a membre de la colla de l'Honorat del Rom i amfitrió d'una de les tertúlies del poble, que es fa a la seva impremta.

Arnau de Roda és un mequinensà, se suposa, contemporani a Jesús Moncada, i és la persona que millor ha conservat la memòria dels fets gràcies al testimoni directe del seu avi Ulisses, que visqué i patí la tragèdia en carn pròpia. De la mateixa manera que, com ja hem vist (i veurem), Moncada es recrea en alguns llinatges mequinensans, fent-ne aparèixer personatges de diverses generacions, amb un caràcter similar al llarg del temps (els Torres, els Segarra, els Sàssola), amb els Roda passa el mateix. Ulisses de Roda ja feia d'impressor a finals del XIX, la mateixa feina que farà el seu net. Igualment, mostraran un caràcter similar, de persones cultes i progressistes, en contraposició als mequinensans més retrògrades. Així, en l'irònic exercici de prefiguració que fa amb altres personatges, definirà l'avi Ulisses amb orgull; com un home, per exemple, amb l'entrada vetada al casino del poble (lloc de tertúlia de les persones d'upa) per diverses raons:

> *[...] no pertanyia a la classe social que freqüentava el santuari; tenia fama de republicà i d'ateu, heretada d'un avantpassat que havia viscut la revolució francesa al rovell de l'ou, i les seves tasques d'impressor i llibreter, per bé que modestes, resultaven exasperants.* (EM: 180)

A continuació se'ns explica que publicava opuscles anticlericals i sàtires anònimes en què es mofava dels il·lustres membres de la institució del casino mequinensà (EM: 181). Més endavant —i per això dèiem que va patir les conseqüències del crim —serà castigat a cavar les fosses on enterraran els condemnats per haver-se'n mostrat, públicament, contrari a l'execució (EM: 269).

Arnau de Roda recull aquesta herència i també ens informarà, com de passada, de les seves activitats d'impressor. Per exemple, com va sofrir la represàlia franquista just acabada la guerra:

> *Quan jo, un dels vençuts en aquella maleïda guerra, vaig tenir la sort de sortir viu del camp de concentració on havia estat podrint-me durant mesos, la dona va contar-m'ho* [la crema del retrat de Ferran VII per part d'un oficial carlí]. *N'havia estat testimoni des de la porta de casa, on s'estava per no veure com uns falangistes esporgaven la impremta de llibres «perniciosos»* (EM: 306)

També, al llarg de totes les cartes, anirà rebent les amenaces "anònimes" de persones del poble que no volen que, per vergonya del que va passar, remogui la història que se'ns està explicant (EM: 56-57, 88, 187, 210), fet que remarca una vegada més el caràcter d'ànima lliure que ja havia mostrat el seu avi.

Per entrar, però, en el caràcter del mateix Arnau de Roda, ens serà útil, a banda d'algunes de les seves afirmacions, fixar-nos en els detalls que en els *Post Scriptum* apunta sempre la seva filla Palmira —amiga d'infància de Jesús Moncada. L'Arnau, ja ho hem dit, és un home d'edat provecta, orgullós i del morro fort. A qui li agrada fer-se el dur quan en el fons és un sentimental. També sap ser irònic (EM: 56-57)[129] i mostra una gran desimboltura a l'hora d'escriure amb tota mena de detalls i de recursos tècnics, en una veu narrativa calcada a la del mateix Moncada. Com destacava Malé a la seva ressenya de l'obra pel que fa al paper d'Arnau de Roda: «Potser l'únic a lamentar és que Moncada no hagi jugat més fort aquest recurs i que, per exemple, no hagi maldat per trobar, per a les cartes (i per a les notes), un estil del tot diferenciat de la novel·la pròpiament dita» (1997: 147)[130]. Arnau de Roda, tanmateix, posa sovint en marxa la *recusatio* per justificar suposades llacunes o mancances del seu discurs, com per exemple:

> *Vull dir que ara l'espifio d'una manera més assossegada, no pas perquè l'edat em faci més prudent o m'atorgui un punt de saviesa, cosa impossible, perquè els caps verds no madurem mai, sinó per pura incapacitat biològica de ficar el rem més sovint.* (EM: 27)
> *Amb l'abraçada final, una pregunta: ¿vols dir que val la pena que continuï amb aquests comentaris?* (EM: 57)
> *[...] te'n diré alguna cosa a la propera carta encara que de vegades em pregunto si res del que t'explico et fa servei. ¿vols dir que no continues enviant-me capítols perquè no em senti una baluerna inútil?* (EM: 240)

O posant ell mateix en dubte la importància de les seves informacions, de les quals Moncada en pot fer el que vulgui, perquè potser no valen la pena:

> *Els records més interessants, almenys els que m'ho pareixen, els trobaràs embastats aquí. M'ha semblat que et podrien ser útils. Tu mateix, fes-ne el que vulguis.* (EM: 27)
>
> *No em ficaré, per tant, en llibres de cavalleries, ¿què en sap el gat de fer culleres?, em limitaré a proporcionar-te els elements del cas tan detalladament com els recordo, [...]. Pastar-los, si t'interessen, ja és cosa teva.* (EM: 147)

No cal ni dir que tots els elements dels quals ens proveeix la prodigiosa memòria d'Arnau de Roda ens són enormement útils als lectors perquè —i aquí hi ha la base del joc metaliterari—Moncada mai repeteix durant els capítols la informació detallada que ens brinda Arnau de Roda.

---

[129] N'hi ha un fragment concret a l'apartat Temps a les novel·les (p. 150). També quan narra el discurs de Florentí Miravet (EM: 309-310).

[130] Un retret curiosament similar al que li farà més endavant després de la publicació de *Calaveres atònites*: «Si, en tot cas, alguna objecció pot fer-s'hi és que, malgrat que aquesta modalitat narrativa comportava la tria d'una perspectiva diferent per a cada personatge, l'autor —és a dir, el seu inconfusible estil literari —es traslueix massa evidentment en tots i cadascun dels parlaments que es van succeint [...]» (Malé, 2000: 151).

Per acabar de conèixer, però, més a fons la psicologia del personatge, cal estar atents a les notes que afegeix al final de cada carta la seva filla Palmira, que és qui se suposa que les transcriu a l'ordinador (EM: 27-28). Ella, amb ironia, matisa sempre els dubtes i patiments del pare, descobrint-nos que, en realitat, tot té una mica d'impostura i d'entranyable falsa modèstia:

> *PS. Suposo que no tindràs en compte l'última frase del pare. Ja el coneixes. Fer-se el desmenjat quan es mor de ganes de ficar el nas en un assumpte és una de les tàctiques marca de la casa.* (EM: 57)
> *PS. No et prenguis seriosament les queixes de la salut del pare. És un consentit, vol que tothom estigui per ell. El metge diu que tinc Arnau per anys.* (EM: 240)

També serveix per remarcar-nos, doncs, la tendresa del personatge, que pot actuar com un nen petit burxat en el seu orgull per les suposades respostes que li envia Moncada:

> *Rebre la segona tongada de capítols i la carta que els acompanyava, en la qual, a sobre de no donar-li ni les gràcies per la feinada, li retreies un error en el moll del qual salpava el llaüt [...] va assossegar-lo. Va filar que el que diu t'interessa. Una carta farcida d'agraïments i d'elogis li hauria posat la mosca al nas. Tanmateix no va demostrar-ho gens ni mica. Al contrari, va dedicar-te una tirallonga de sarcasmes en veu prou alta perquè jo ho sentís i quedés constància d'aquella indignació immensa, i va posar-se immediatament a llegir els nous capítols [...].* (EM: 57-58)

O, tot i mostrar-se asèptic i irònic, descobrir com s'emociona quan recorda com el seu avi va haver de cavar la fossa dels afusellats. Encara que, com hem vist, li agradi fer-se el desmenjat, això toca els seus sentiments. Apunta la Palmira:

> *PS. El besavi no era l'únic que s'emocionava amb els incidents del cementiri i que tirava pilotes fora amb alguna frase irònica per amagar-ho. En conec un altre que en té prou amb el record del record per trasbalsar-se i que se'n surt (o, si més no, s'ho pensa), dient amb un gest comprensiu: «Com pots veure, l'avi Ulisses era una mica tou...».* (EM: 276).

Amb aquest entranyable i irònic personatge, acabem la descripció dels rols principals de les novel·les de Moncada. És un bon moment per recapitular i traçar semblances i diferències entre uns i altres.

Per començar, es tracta de personatges molt vinculats al seu entorn, tan espacial com familiar, vinculats profundament a la xarxa de relacions que els envolten. En la majoria de casos tenim personatges que viuen un present incòmode, condicionat per un passat que els afecta en gran mesura. Resulta destacable, també, segurament fruit del món que reflecteix, la diferència de rols entre homes i dones. El món masculí està vinculat a la feina (llaüters, CdS; policies GdE; escrivent o metge, EM) o als estudis (Dalmau i

Ferran, GdE). És a dir, un món que els porta fora de casa, ni que sigui per tancar-se de nou a qualsevol cafè per enraonar amb els amics. En canvi, la majoria de personatges femenins tenen un rol més passiu, d'espera de notícies que els canviïn el neguit en el qual viuen (Agnès, GdE; Octàvia, EM). Fixem-nos que, pràcticament, cap de les dones que apareixen a les novel·les surten de la casa on viuen o treballen (i, si treballen, és com a servei domèstic; les minyones de CdS o la Cinta, la Justina i l'Amàlia a EM). Evidentment, aquests rols són reflexos de la societat del moment, amb uns papers molt definits. No obstant això, cal remarcar que Moncada dona protagonisme també a dones amb caràcter, com la Carlota de Torres a CdS; o amb esperit trencador i emprenedor, com la Vídua Salleres de CdS o l'Emília d'EM.

Hem pogut comprovar com és fonamental la condició social dels personatges a l'hora de rebre un o altre tractament per part del narrador. Els personatges vinculats als estaments de poder (noblesa, burgesia, església, policia) són descrits a través de la ironia i del sarcasme per part del narrador extradiegètic, o bé són ridiculitzats en el seu propi discurs. És el cas de les famílies Torres i Camps (CdS) o Picarda (EM); i de la policia i l'exèrcit present a Torrelloba (GdE). En canvi, els personatges més progressistes actuen sempre amb una major bondat. O bé no mostren cap símptoma que els vinculi a l'humor: com el Nelson de CdS, el Dalmau de GdE o l'Agustí EM. O bé són ells mateixos personatges que poden intervenir de forma irònica respecte la resta de personatges: com el Bernat de Vallmajor a GdE o l'Arnau de Roda d'EM.

Aquest tipus de personatges de tarannà més irònic són, com veurem a continuació, un bon pont per passar als secundaris de luxe que poblen la resta de les pàgines d'aquestes històries.

Personatges secundaris

Sabem que una de les claus de la narrativa de Moncada és el sentit de l'humor i de la ironia. Amb tot, com hem vist, molts dels personatges principals no hi participen directament, sinó que som nosaltres, els lectors, que els llegim en aquesta clau[131]. Per trobar personatges que continguin, ells mateixos, en el seu caràcter, sentit de l'humor ens hem de fixar sobretot en els secundaris. A cada novel·la hi ha uns personatges concrets que intervenen, pràcticament sempre, per fer el comentari sarcàstic o l'apunt humorístic. Si hi parem atenció, veurem que són ells, en la gran majoria, els que amb les

[131] Vg. capítol Ironia (p. 55).

seves intervencions afegeixen les notes d'humor que tenyeixen uns relats que, vistos d'antuvi, podrien ser més tràgics que no pas divertits. Amb comentaris irònics o fins i tot sarcàstics, aporten aquest contrapunt humorístic que sembla inherent dins de l'obra de Jesús Moncada.

Podem distingir, en aquest grup de personatges secundaris, dues categories. La primera, els personatges amb finalitats clarament humorístiques o de distensió de la trama. I, la segona, els personatges que hem batejat com els posseïdors de certa saviesa irònica. En totes les novel·les trobem personatges de cada tipus, repartits en major o menor mesura. Entrem a analitzar-los amb més detall.

Distensió de la trama

Com comentàvem, a cada novel·la hi trobem uns personatges que intervenen amb clara vocació humorística; en la majoria dels casos, volguda pel mateix personatge. És ell qui es mostra enginyós o irònic, no pas la lectura que en fem els lectors. Les intervencions d'aquests personatges espongen el contingut dramàtic de la trama. És la funció que farien, per començar, els tertulians del Cafè del Moll a *Camí de sirga*, encapçalats pel seu cafeter, l'Estanislau Corbera. Cada intervenció dels contertulians del Cafè és per afegir una mica de sal i pebre a la història o record que se'ns està explicant. Ja hem vist el paper important que té la tertúlia dins del món mequinensà, sovint per fer tabola i treure punta a les xafarderies que corren. Com s'afirma en un moment concret de la mateixa novel·la: «A la tertúlia del Cafè del Moll, tot passava pel sedàs d'una crítica demolidora» (CdS: 126).

En un moment concret de la novel·la, se'ns especifiquen alguns dels noms de la colla, a propòsit de l'enterrament de Pasqual de Serafí: «Els parroquians del Cafè del Moll acabaven d'afegir-se a la gernació, presidits per l'Estanislau. [...] el vell Nelson [...] Nicolau de Monegre, l'Honorat del Rom, l'Eduard Forques, l'Horaci Campells i el Manolet de Ribes[132]» (CdS: 61). Precisament el pare d'Horaci Campells, anomenat Claudi (un altre exemple de la repetició de llinatges i feines de la vila[133]) deixa anar una

[132] Es coneixen alguns detalls més personals de la vida d'aquests personatges quan el barquer Alfons Garrigues rememora la seva tornada a Mequinensa després de la guerra civil (CdS: 191-200).

[133] Horaci Campells, sereno de la vila (CdS: 43, 61, 110) apareix també a *El cafè de la Granota* com un gran aficionat al dietarisme, és el cronista de la vila («Amarga reflexió sobre un manat de cebes»). A CdS: 204 i 281 apareix com a Horaci Planes (segurament, una confusió del mateix Moncada), se'ns remarca la seva vocació literària (204) i se'ns diu que feia de barrinaire dels Torres abans de succeir el seu pare a la feina de sereno (281). A la pàgina 286 es torna a esmentar les seves habilitats amb l'escriptura. Claudi Campells, pare de l'Horaci, també sereno (CdS 65, 77, 88), és l'escriptor dels llibrets de funcions de l'Edèn, anticipa d'alguna manera, per tant, el que serà la vocació d'escriptor del seu fill tant a CdS com a ECG.

divertida apreciació durant la inauguració del vaixell Polifem per part de la companyia de la Vídua Salleres:

> *—Visca el progrés i la bandarra de la vídua! —vociferà un calafat.*
> *—I les banyes del difunt! —esclafí un patró de la casa Torres i Camps.*
> *—Aquest cullerot fa referència a la cornamenta pòstuma del finat —va puntualitzar Claudi Campells, el sereno, autor dels llibrets de les funcions de L'Edèn i llepafils de pronòstic en qüestions de llengua.* (CdS: 77)

Aquesta "puntualització" és un exemple clar del que es dediquen a fer al Cafè del Moll, afegir sempre l'última estocada a la qüestió que es tracti. Per aquest motiu, el veu narrativa ens fa desplaçar-nos sovint al Cafè del Moll, per informar-nos de l'opinió dels seus contertulians davant de qualsevol esdeveniment[134]. Observem, per exemple, com comenten el fet que la senyora Carlota de Torres quedi tota emblanquinada durant l'aniversari de traspàs del seu pare, a causa de la pols ocasionada per la demolició de la casa:

> *—S'haurà de ficar en remull per treure's la terrada —digué Joanet de Pla mentre la senyora provava vanament d'espolsar-se amb l'ajuda de les minyones.*
> *—Necessitarà una banyera com l'Ebre —precisà el Nemesi Cordes abans d'empassar-se un glopet de cafè.*
> *—Si s'hi fica, tindrem riada —profetitzà l'Estanislau Corbera, aixecant la vista d'un solitari del qual no trobava el deslllorigador.* (CdS: 245)

La subtil burla al volum immens de la vella Carlota de Torres no pot passar desapercebuda. Per contra, el mateix Estanislau Corbera sap ser delicat quan s'assabenta de la mort de la Vídua Salleres, un personatge que, tot i formar part dels més rics del poble, és sempre respectat per la seva honestedat:

> *El traspàs va atristir la tertúlia del Cafè del Moll i l'Estanislau Corbera, mentre servia rom a la concurrència en memòria de la difunta, pronuncià una breu i sentida oració fúnebre:*
> *—Era una calenta geniüda i bondadosa. La descarnada implacable l'ha dallat a la flor de la vida.* (CdS: 310)

El comentari torna a ser una mostra de subtilitat irònica, perquè sabem que la Vídua Salleres ha mort a una edat avançada i que mai va acceptar de bon grat la vellesa. Fins i tot havia retirat els miralls del seu casal per no haver-se de veure les arrugues (CdS: 311). Veiem, doncs, de quin peu calcen els contertulians del Cafè del Moll a l'hora d'analitzar la societat que els envolta.

Si ens traslladem, ara, a *La galeria de les estàtues*, veurem que els personatges secundaris amb vocació humorística estan més concentrats. Fa sentit si, com ja hem

[134] Trobem comentaris o apreciacions fetes al Cafè del Moll en múltiples pàgines de la novel·la CdS: 98, 102, 108, 125, 160, 173, 231, 245, 310. I en moltes de les intervencions de l'Honorat del Cafè i del Rom que veurem més endavant.

vist, la novel·la té un estol de personatges més limitat i definit. Dos dels seus protagonistes principals, Dalmau i Melquíades, transiten per la novel·la acompanyats dels seus millors amics i confidents. Degut a la seva dura existència, es tracta de dos homes que no destaquen aparentment pel seu sentit de l'humor. Això queda compensat per la presència d'aquests dos altres personatges amb qui comparteixen molts moments: Cebrià de Ribesmortes (àlies Sèmola) i el periodista Gomis. El primer amb més protagonisme que el segon, tots dos menen una existència dins de la trama que té una funció molt similar: aportar dosis d'humor i de sarcasme. Són dos personatges que, d'entrada, tenen un pretext pràcticament idèntic, amb una psicologia similar: bon caràcter, enginyosos, amb sentit de l'humor, i crítics amb la societat del moment.

Gomis és un periodista que, amb el pas dels anys, ha acabat sent l'amic i confident de Melquíades Serrador. Una relació que, en principi, era d'interès mutu (tots dos investiguen, per feina, els baixos fons de la ciutat), però que ha acabat derivant en amistat. És al personatge de Gomis a qui s'atribueixen les consideracions més còmiques del món policíac que envolta l'investigador Melquíades Serrador. En aquest aspecte, durant la descripció que es fa del comissari Costanegra, àlies Ave Maria, i del seu despatx abacial, és Gomis qui comenta la següent anècdota:

> *El mateix Gomis, el periodista, visitant assidu del comissari per raons professionals, solia dir confidencialment al Melquíades que prenia el paraigüer per una pica d'aigua beneita sempre que entrava en aquell despatx, i havia de reprimir el gest de mullar-hi els dits i senyar-se, impressionat per la figura abacial de Costanegra.* (GdE: 135)

Igualment, quan es parla del guàrdia Zeferí, el subordinat de Melquíades, hi trobem un comentari de tall similar per part d'aquest personatge:

> *El Gomis, que el coneixia de les visites a comissaria i per les referències del Melquíades, deia que només trobava a faltar als informes del Zeferí, perquè resultessin exhaustius, les coordenades geogràfiques, la temperatura, la pressió atmosfèrica i l'altura sobre el nivell del mar.* (GdE: 143-144)

De Gomis, també en podem deduir el sentit de l'humor i la seva opinió del règim franquista quan explica com es va infiltrar a la missa per a la salvació eterna de la ànimes de Hitler i de Mussolini (GdE: 303). Tenim una mostra del seu enginy quan descriu algunes de les personalitats que hi assistiren, fent un joc de paraules amb l'epítet "magnífic":

> *[...] la mirada del Gomis passà d'un banc a l'altre, saltà de closca a closca: aquí, un capitost falangista; a la dreta, l'alcalde de la ciutat; més endavant, la*

> *calba del rector de la universitat («magnífic» el rector; «magnífica» la calba), acompanyada de la del degà de la facultat de Dret;* (GdE: 305)

I Jesús Moncada posa en boca seva un comentari que acaba essent còmicament metaliterari tenint en compte que, efectivament, l'estem llegint en una novel·la:

> *El periodista li parlaria així mateix amb sorna del silenci que es féu de sobte a l'església: «espès, total, mortal, Melquíades, com a les novel·les». Creient-se víctima d'una il·lusió auditiva, la selecta parròquia, incrèdula, es quedà petrificada un instant: el Gomis —«creu-me, Melquíades»—, arribà a sentir el petarrelleig de la metxa d'un ciri que cremava malament. La segona tanda de crits, força més explícita que la primera —«Merda per Hitler, merda per a Mussolini!»—, va esbandir els dubtes sobre la realitat de la intolerable provocació: l'església dels Innombrables Màrtirs rebentà en un clam de fúria: «salvatge, Melquíades, incontenible, també com a les novel·les».* (GdE: 306)

El periodista Gomis és, doncs, testimoni de primera mà del boicot (irònicament, el promou la germana de l'arquebisbe) que es fa a la missa en qüestió i comparteix amb Melquíades les seves impressions. Deduïm, pel to burleta, quina és la seva impressió respecte totes les autoritats franquistes. És un personatge, doncs, amb una funció clarament còmica dins l'entramat de la història. En Gomis, per altra banda, serà l'única persona que es preocuparà realment, al final de la novel·la (GdE: 443), d'intentar investigar el perquè del foll comportament de Melquíades a la galeria de les estàtues — que el porta fins a la mort. Serà una figura un pèl incòmoda per al comissari Ave Maria, fet que concorda perfectament amb el seu paper de periodista incisiu que ha mantingut des de l'inici.

La mateixa relació de confiança que tenen Melquíades i Gomis l'estableixen Dalmau Campells i Cebrià de Ribesmortes. Fill díscol d'una noble nissaga torrellobina, Cebrià es converteix en el seu guia i protector per la ciutat, la coneixerà a través dels seus ulls. De seguida descobrim la seva vocació humorística quan descriu els membres de la seva família i els sobrenoms que porten cadascú (GdE: 17-19), batejats com els productes alimentaris del negoci Indústries Ribesmortes (d'aquí que a ell l'anomenin Sèmola). Cebrià introduirà en els seus discursos (té els monòlegs més llargs de la novel·la amb diferència, GdE: 151-156[135], 284-286, 338-339, per exemple) una crítica verbal i paròdica del regim franquista, sobretot per la falta de llibertat que imposa:

[135] Aquest fragment fa referència a la descripció física del personatge d'Hermini de Soter i Castellnou, Sil·logisme Mortal que hem vist més amunt, (p. 167).

> *No pas la llibertat amb majúscula, per descomptat, sinó la permesa pel règim, de la qual Sèmola, l'amic íntim de Dalmau, situava la cota màxima en la facultat de canviar quan volies de marca de betum per a les sabates, «sempre dintre del raquític ventall de marques de què el país disposa i de l'esquifida gamma de colors de cadascuna»* (GdE: 108-109)

Enumerarà unes càustiques propostes per reconvertir el paper de l'església catòlica dins de l'estat franquista:

> *Que transformin els confessionaris en garites per als guàrdies urbans, que facin ball a les catedrals i a les basíliques; que fabriquin maraques i xilòfons amb els óssos dels Innombrables Màrtirs [...]; que nomenin porters de cabaret els teòlegs; que imprimeixin l'índex de llibres prohibits als rotlles de paper higiènic, i que les vedettes de varietats ballin can-can als altars majors.* (GdE: 339)

O es mofarà de les pràctiques socials de l'ínclita Torrelloba, com les inauguracions d'exposicions d'obres art:

> *El vernissatge fou un gran èxit social. «És a dir, —traduïa Sèmola, que comentà l'assumpte a la Normal, durant una classe de cal·ligrafia, aprofitant que la professora era sorda com un suro—, una baralla tavernària a ganivetades sota reverències, falagueries i somriures.»* (GdE: 183-184)

També aconsellarà Dalmau en qüestions personals, sempre amb agudesa i a punt per arrencar un somriure al seu millor amic. Tant quan està preocupat per saber què li passa al seu cosí Ferran (pateix "mal d'amors", GdE: 121-122); com quan el sobta la crida de Sil·logisme Mortal perquè el vagi a veure al seu despatx:

> *—Potser et vol com a gendre* [Sil·logisme Mortal]*— va fer Sèmola, sarcàstic—. Deu tenir alguna filla sorda, coixa sifilítica, geperuda i bòrnia, a més a més de farfallosa i ximple, i no se la pot treure de casa. Vés amb compte, minaire, o et convertiràs en membre de la il·lustre família dels Soter i Castellnou. Au, no t'hi capfiquis, oblida aquest malparit. Que vagi a prendre pel sac!* (GdE: 161)

Fixem-nos com, en aquest cas, el mateix narrador ja remarca el to sarcàstic de les seves paraules. Sèmola brinda moltes de les descripcions i consideracions més divertides de tota la novel·la. És un personatge vital i de molt bon caràcter. Per aquest motiu és sorprenent, tenint en compte, repetim, el paper que ha fet al llarg de la història, el final que li dona Jesús Moncada. Cebrià, que considera Sil·logisme Mortal l'instigador de la mort de Dalmau, el mata a sang freda com a venjança, en l'acció[136] més sorprenent que no pas lògica que clou la novel·la. No acaba de concordar el to festiu que ha tingut durant tota la història (tot i que molt crític amb el franquisme) amb aquest final tan

[136] Si bé és cert que se'ns havia anticipat que Cebrià posseïa una pistola (GdE: 284-285).

macabre. És probablement l'únic cas dins de l'obra de Moncada en què un personatge grinyola una mica.

Pel que fa a *Estremida memòria* hem pogut comprovar que és una novel·la molt focalitzada a uns homes i, sobretot, a unes dones en concret. Tot i així, hi ha un parell de personatges que, pel fet de tenir un paper secundari, aporten aquesta pàtina d'humor que comentàvem. A diferència dels personatges anteriors, que intervenien amb voluntat de ludibri, són dos personatges que ens fan somriure pel seu discurs. Un discurs, des del seu punt de vista, necessàriament còmic. Es tracta del barquer Baltasar Garrigues i del venedor de sants Brumari Montornès. En tots dos casos estem parlant de personatges xerraires que basen les seves intervencions en divertits monòlegs[137] que escolta el personatge d'Agustí de Montolí.

El personatge del Garrigues resulta doblement còmic si tenim en compte que en un dels contes de Moncada d'ECG ja havíem pogut llegir les vivències d'un descendent seu, Miquel Garrigues[138]. I la manera d'expressar-se d'un i altre personatges són molt similars, fins al punt de fer servir algunes expressions idèntiques. Afirma Baltasar Garrigues davant d'Agustí Montolí:

> *Tingui en compte que els Garrigues som els barquers de Mequinensa des que el món és món.* (EM: 63)

I dicta Miquel Garrigues, a la seva carta dirigida a la "Senyora Mort":

> *Des que el món és món —esdeveniment que, segons Gustau, el cafeter, que té ben apamada la cosa de l'antigor, tingué lloc molt abans de la guerra del francès —, el barquer de la vila ha estat un Garrigues del carrer Nou.* (ECG: 49)

El Baltasar Garrigues ens serveix per introduir-nos a la Mequinensa de la restauració borbònica; amb la seva prolixitat verbal ens fa un repàs històric de la zona i ens informa de l'estat del poble i de quines són les millors possibilitats d'allotjament per a un foraster —just el que necessita Agustí Montolí[139]. El monòleg de Baltasar Garrigues va saltant d'un tema a un altre, però. Fixem-nos, si no, en quin resum fa el personatge de la història d'Espanya del segle XIX, per fer-nos una idea de l'estil del seu discurs:

---

[137] D'estil idèntic als contes que tenen aquesta forma.

[138] El relat «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues», dins *El Cafè de la Granota*. Analitzat, més endavant, a Estructura dels contes (p. 205)

[139] Informació que no podem deixar de llegir amb un somriure quan, unes pàgines abans (EM: 32), hem vist com Arnau de Roda s'oferia a Moncada per donar-li informació sobre les fondes del moment. També com, a la carta següent, Arnau reconeix que Moncada li ha estalviat feina amb el resum que ha fet Baltasar Garrigues (EM: 85).

> *[...] quan jo era un marrec, va morir-se el rei Ferran VII, que bon favor ens hauria fet si no hagués posat mai els peus en aquest món [...]. Així que va dinyar-la (els reis peten com els altres) i van fer reina la filla, Isabel, va començar la guerra civil. Set anys de sang. I som-hi! Amb la revolució, la Gloriosa, fotem fora la reina del país. Al cap de quatre dies, a Cuba ens fan la guitza. Encara més sang. El general Prim ens porta d'Itàlia el rei Amadeu. Després pelen el de Reus a trabucades. El 1873 proclamen la República: foc d'encenalls. Vulgues no vulgues, acaben encolomant-nos el rei Alfons, el fill de la Isabel. A començament de l'any passat, aplanem finalment les costures als carlins, que, mentrestant, no han deixat de tocar els pàmpols. El pretendent a la corona ha de fotre el camp a França cames ajudeu-me, i aquí fem festa grossa.* (EM: 65)

Resulta molt còmica la naturalitat i el to col·loquial amb el qual parla de personatges històrics com la família reial i el general Prim. Introduint exclamacions i frases fetes que, com hem vist[140], serveixen per caracteritzar el parlar de gent de baixa condició social. Tota aquesta conversa, amb moltes altres consideracions, mantinguda només durant el pas de la barca d'una banda a l'altra de l'Ebre, així que déu-n'hi-do amb el resum.

El xerraire barquer Garrigues donarà la benvinguda al poble a Agustí, però la cosa no acabarà aquí, perquè el mateix personatge es trobarà, quan arribi a la Fonda del Navegant (gràcies a la recomanació del barquer) amb el venedor de sants Brumari Montornès. Brumari és el clàssic venedor espavilat, capaç de vendre saquets de sorra en un desert. Extravertit i loquaç, no desaprofita cap ocasió per fer negoci. Tan bon punt veu aparèixer Agustí a la Fonda, se li llança a sobre per intentar vendre-li alguna imatge de sant amb qualsevol tipus d'argúcia. És una figura de mercat popular, que gran part dels lectors identifica amb facilitat i que resulta molt simpàtica per tot els que ens evoca. Vegem-ne un exemple:

> *—¿Vol comprar-me una imatge , mestre? Les tinc molt bé de preu, allò que se'n diu tirades. Guaiti: per una misèria pot convertir-se en propietari de qualsevol de les que veu. Miri que ben pintades. Fixi-s'hi: quines galtes, quins ulls, quins nassos! Ningú diria que són de guix, semblen vives de debò, com si respiressin.* (EM: 97)

A partir d'aquest Brumari desplegarà tot el seu catàleg de sants i d'arguments (més o menys fal·laços) per intentar, inútilment, col·locar algun dels seus productes al pobre secretari del jutjat de Casp, que té el cap, com sabem, en altres temes més urgents.

El personatge de Brumari acabarà resultant encara més entranyable quan, més endavant, s'aliarà amb Agustí i Guillem de Segarra, per tal d'ajudar-los a intentar demostrar la

[140] Vg. capítol Oralitat (p. 55).

veritat del cas. Un últim apunt còmic que aporta el personatge el dona Arnau de Roda, quan ens explica l'origen del seu nom i el dels seus germans, que van viatjar a Mequinensa per enterrar el seu germà anys més tard:

> *[...] farà venir a la vila tres germans de Brumari (un Ventós esprimatxat, un Pluviós inquiet i un Vendemiari opulent i plorasses) a visitar-ne la tomba i a posar-li una corona d'octubreres i l'escarapel·la tricolor que un besavi de la branca materna havia lluït a París feia un segle, durant la revolució.* (EM: 118)

La tria de singulars noms (mesos del calendari republicà francès) resulta divertida i sorprenent, i remarca el caràcter progressista del personatge que, com sempre en Moncada, relaciona amb els personatges de més bones accions[141].

El monòleg de Brumari, com el de Baltasar, acaba desembocant en el monotema que ocupa tots els pensaments dels que són o passen en aquests moments per Mequinensa: el judici contra els assaltants de la Vallcomuna. Un fet que portarà Agustí de Montolí a retornar, com sempre, a les seves cavil·lacions —després, és clar, d'aquests parèntesis; tan aguts per ell com pels lectors de la novel·la.

Hem comprovat, doncs, quines són les intervencions d'alguns d'aquests personatges secundaris que participen a la novel·la amb la funció clarament de distensió dramàtica de la trama. Ja sigui a partir de calculades intervencions per comentar aspectes concrets, com els tertulians del Cafè del Moll de CdS o en Gomis i el Sèmola de la GdE. O també a partir d'aparicions encara puntuals que espongen i donen un respir còmic a la gravetat de la trama, com el barquer Baltasar Garrigues i el venedor Brumari Montornès d'EM.

Passem ara a veure el darrer tipus de personatges secundaris, amb unes intervencions còmiques molt definides.

Saviesa irònica

Seguint la mateixa línia de secundaris còmics, però amb certes variants, trobem un parell (o tres) més de personatges que aporten, sobretot, una dimensió clarament irònica a les novel·les, basades en uns coneixements que la resta de personatges no tenen. Fins ara hem vist personatges que feien apunts divertits per als lectors: essent conscients de la seva voluntat de mofa (tertulians de CdS; Gomis i Sèmola de GdE) o que ho resultaven indirectament (Baltasar Garrigues i Brumari Montornès, EM).

[141] Hi ha una situació irònica, pel que fa els noms, similar a *Camí de sirga*, quan se'ns explica que el paleta Bakunin Planes (que no sap ni un borrall de política), fill d'un vell anarquista, té com a germans un Germinal, una Felicitat i un Perfecte (CdS: 207-208).

Els dos (o tres) personatges dels quals parlarem a continuació, aporten un matís important respecte de la resta. Es tracta d'homes amb una formació acadèmica i intel·lectual; per tant, es poden permetre unes bromes que, amb la complicitat cultural del lector, donen un plus de saviesa que va més enllà del que hem vist fins ara.

Ja que estàvem parlant d'*Estremida memòria,* ens hi podem quedar per fixar-nos en el personatge de Teòfil Alcanar, el prestigiós metge de Casp (EM: 77) i amic íntim d'Agustí Montolí. La relació d'Agustí i Teòofil funciona igual que les relacions entre Dalmau i Cebrià o Melquíades i Gomis de GdE. La gravetat que sempre mostra el secretari queda compensada per la bonhomia irònica del metge, que es permet sovint bromes de major o menor calibre. Un primer exemple del seu sentit de l'humor el tenim en el sobrenom amb el qual anomena el jutge de Casp. El seu nom és Silvestre, però ell el bateja com a Salomó, en clara al·lusió bíblica, per fer mofa de l'exagerada retòrica que mostra sempre aquest personatge durant les seves intervencions. En tenim un exemple en el moment en què detenen els culpable del crim:

> *[...] finalment, l'anunci d'un don Silvestre emfàtic, «Més Salomó que mai — sospirava Teòfil—. Quin tros de quòniam!», en rebre el telegrama de Mequinensa amb què li comunicaven la captura del Valentí Calsina i la resta de la banda: «Tenim els delinqüents; la justícia, senyors, ha tornat a triomfar».* (EM: 162)

La pompositat de les seves paraules, l'orgull per fer justícia, fa que el sobrenom amb el qual l'anomena el metge li vagi com anell al dit. Trobem altres mostres de la seves intervencions iròniques quan, de passada, es parla de les acusacions per part dels companys d'un Genís Borbó «ja en l'estat que Teòfil denomina "immortal", és a dir, el de cadàver» (EM: 216). O de quan el mateix Teòfil explica com va salvar la vida d'una jove pianista del poble amb ínfules romàntiques (recordem que som en ple segle XIX):

> *La filla gran del registrador de la propietat va tenir la pensada de suïcidar-se. Per sort o per desgràcia, vés a saber, es va prendre una dosi insuficient de verí. Van trobar-la amorrada al teclat de l'instrument i amb una carta a la sina on deia que moria amb Schubert. Va donar-me una feinada però ja és fora de perill. I el pobre Schubert també, malgrat que va costar-me convèncer don Silvestre, «Alferes –avalotava el Salomó– busqui aquest indesitjable i engarjoli'l», que no resultaria fàcil enxampar-lo.* (EM: 290)

El fet que sigui el mateix Salomó (el jutge del poble i, per tant, se suposa que una persona amb cultura) qui demani la detenció del compositor Schubert, encara ridiculitza més el personatge i posa novament en relleu la superioritat cultural, que el condueix a la

implacable ironia, del metge Teòfil Alcanar. És ell qui aconsellarà al pobre Agustí Montolí que es retiri a viure a prop del mar, per cuidar el seu precari estat de salut. I qui, sempre segons la teoria d'Arnau de Roda, posà el manuscrit de l'escrivent de Casp entre diversos arxius amb l'esperança que, com ha passat, algú pugui reescriure la història més endavant (EM: 307).

I ja que hem començat aquest apartat parlant dels tertulians del Cafè del Moll de *Camí de sirga*, acabarem, també, parlant d'un dels personatges emblemàtics d'aquesta novel·la, contertulià il·lustre i la figura que apareix en més llibres de Jesús Moncada: l'Honorat del Rom. Aquest és un personatge fonamental en tota l'obra mequinensana. El trobem també a *El Cafè de la Granota*, *Estremida memòria* i *Calaveres atònites* — per tant, a quatre de les sis obres de ficció de l'autor. A partir de la primera cèlebre novel·la, coneixem el nom complet d'Honorat del Rom i també com era conegut el seu pare, el també apotecari: Honorat del Cafè.

De totes aquestes aparicions en podem arribar a deduir una personalitat ─sempre la mateixa─ ben definida: l'apotecari és un home tranquil, intel·ligent, irònic i divertit. La seva relació amb la resta de vilatans, però, és el seu tret més característic: és la veu erudita del poble. En un indret i en una època en la qual l'accés al saber era complicat (el mateix Jesús Moncada havia explicat les dificultats que va arribar a tenir per saber que el català podia servir com a llengua literària, per exemple[142]) el farmacèutic és aquell capaç de donar un punt de vista més culte de la situació. Els seus comentaris, savis i alhora irònics, resulten picades d'ull als lectors actuals que són capaços d'entendre (la majoria, esperem) paraules i conceptes que per a la resta de la població mequinensana potser resulten més obscurs. Alhora, acostumen a ser seus els comentaris més aguts que es fan a la tertúlia del Cafè del Moll.

Aquesta tipificació del personatge resulta encara més òbvia si ens fixem en les aparicions que fa el seu pare, Honorat del Cafè, a *Camí de sirga*, tots dos actuen de la mateixa manera, accentuant la idea de repetició de noms i d'oficis que ja hem anat veient al llarg d'aquesta anàlisi. Així doncs, si l'Honorat del Cafè (en l'època que va des d'inicis del segle XX, fins a la guerra civil) es permet comentaris irònics, com per exemple sobre la utilització del taüt d'Atanasi de Resurrecció: «Vulgues no vulgues

[142] «El procés de Moncada cap a l'escriptura en català es va accelerar gràcies a una visita d'Edmon Vallès a Mequinensa. Vallès, catalanista convençut, era fill de mequinensà i de francesa, havia participat a la Guerra Civil amb la lleva del biberó i s'havia exiliat després a França. Quan va tornar a Catalunya, es va establir a Barcelona, però anava de tant en tant a Mequinensa, on va entrar en contacte amb Jesús Moncada, que explica com va anar la seva relació: «"Tu has d'escriure en català", em va dir Edmon Vallès, i jo em vaig quedar ben parat. "Ah, ¿però que es pot?", li vaig dir» (MORET, X. 2005: 19).

aquell era un bagul de segona mà —de segona mort, puntualitzà l'Honorat del Cafè—» (CdS: 98) o sobre l'actitud de la Guàrdia Civil del poble durant l'alçament militar del 1936:

> *«Una manifestació ben espontània de lleialtat», va comentar amb sarcasme l'Honorat del Cafè davant l'entusiasme governamental que, a la vista dels preparatius per dinamitar l'edifici, inflamà els guàrdies civils i els féu eixir de la caserna llançant visques a la República.* (CdS: 222)

Trobarem actituds idèntiques per part del seu fill, que ocuparà el seu lloc durant la postguerra —L'Honorat del Cafè morirà el 1938 durant l'evacuació del poble davant l'entrada dels feixistes (CdS: 197). D'aquesta manera, ridiculitzarà el paper de la guàrdia civil i de la gent de dretes pels escamots organitzats per combatre els maquis de la zona:

> *[...] les quals no semblaven tenir per objectiu alertar els guerrillers més que no pas intentar capturar-los. Aquella actitud, «lloable per la forta dosi d'heroica prudència que contenia», segons els comentaris irònics de l'Honorat del Rom entre els íntims del Cafè del Moll* [...]. (CdS: 252)

I viurà alguns dels episodis més hilarants de la novel·la amb la mateixa guàrdia civil franquista, com les cinc detencions (i mitja) a les quals serà condemnat durant la seva vida (CdS: 277-290). El pare ironitzarà amb el nom llatí (*Phthirus pubis*) de l'insecte de transmissió sexual, les vulgarment conegudes com "cabres", per espantar el llaüter que les pateix (CdS: 125). I el fill, singularment borratxo, enfilarà una dissertació sobre l'aspirina que li costarà la quarta detenció: «l'àcid acetilsalicílic és una medecina, animal, i no un agent comunista!», instruïa el sergent a l'espia mentre l'hostiava per inútil, a la caserna» (CdS: 288-289). En un exemple comú d'aquesta saviesa irònica que dona nom al subapartat.

També, a través de l'Honorat del Rom coneixem algunes de les vicissituds de la vida quotidiana dels mequinensans durant el franquisme. Com la reconversió de la vella sirena que avisava dels bombardejos durant la guerra, en el senyal per als obrers de la mina que era l'hora de dinar:

> *Així —segons un dissertació de l'Honorat del Rom en el Cafè del Moll molts anys més tard —el que originalment era un avís de mortalera que empenyia el personal cap als refugis de les mines, va transformar-se a còpia de temps en un estimulant de l'apetit dels vilatans, que salivaven en associar inconscientment el ganyol de la sirena amb l'àpat del migdia.* (CdS: 204)

L'Honorat, juntament amb el seu bon amic Nelson[143], serà un dels últims testimonis vius de la vella Mequinensa i, per tant, els seus comentaris, seran els últims vestigis d'aquest món que s'enfonsa.

En boca seva trobem la teoria que la construcció del pantà és una freda venjança per la resistència mequinensana al franquisme (CdS: 309). I només ell intentarà, sempre amb l'apunt divertit (i culte), de salvar les «paperines fetes amb unes làmines velles i groguisses plenes de mamarratxades» que «Havien aparegut en un bagul del Casal [Campells] i el comerciant les feia servir de paper d'estrassa [...] «Quin disbarat! [apunta indignat l'Honorat del Rom] Aiguaforts del Goya per embolicar mongetes!» (CdS: 108).

Totes aquestes intervencions de l'Honorat (tant del pare, com del fill) són una mostra d'aquest caràcter especial que els defineix, i els converteix en uns secundaris de luxe, imprescindibles, al cap i a la fi, com a personatges dins de les novel·les de Jesús Moncada. D'aquesta manera, per tant, hem comprovat la importància que tenen els personatges secundaris com a éssers de ficció bàsics per vehicular el sentit de l'humor que trobem en totes aquestes històries. Sense la seva participació, més o menys puntual, les vivències de molts dels personatges no contindrien, ni molt menys, el batec còmic que les fa sovint inoblidables.

[143] L'Honorat del Rom defineix la vinculació de Nelson amb el seu llaüt a partir de la següent analogia: «[...] l'Honorat del Rom d'una manera contundent afirmà que el Nelson no tenia estèrnum sinó roda de proa i que posseïa un arjau en lloc de membre viril. (CdS: 224)

La narrativa breu

Temàtica dels contes

A les pàgines inicials d'aquest treball hem pogut comprovar com les tesis d'André Jolles i les seves "Formes simples" podien aplicar-se a la narrativa curta de Jesús Moncada. L'autor mequinensà crea sovint els seus relats a partir de petites anècdotes, d'escenes quotidianes, que, passades per la seva ploma, esdevenen peces literàries. Tant hi fa l'estructura que tingui el conte (les analitzarem més endavant), la voluntat d'explicar-se, de justificar una acció o un fet per part dels seus protagonistes es basa en uns patrons comuns que, vistos des d'un o altre prisma, acaben sent els mateixos: rumors, xafarderies, disputes, revenges... Purament locals, estrictament mequinensanes. Ja sigui des del record o del present dels personatges, aquests són els mecanismes que inicien les històries. A través de les seves paraules, a més a més, també podem anar descobrint, de manera indirecta, tota una visió de com era i com funcionava una societat rural com la mequinensana a mitjans segle XX.

El tractament amb el qual s'enfoquen aquests temes, tanmateix, varia de forma substancial al llarg de la seva obra, anant dels elements fantàstics a les trames de caire més clarament quotidià. Així doncs, a grans trets, podem establir dues línies temàtiques pel que fa als contes: en la primera, que trobem en els dels dos primers llibres (HME, ECG) les històries sorgeixen, majoritàriament, de problemes més aviat inversemblants, situacions impossibles que deriven, o bé cap a l'element fantàstic (sobretot a HME), o bé tenen clara vocació humorística (més comú a ECG). Serien exemples del primer subgrup, «Revenja per a un difunt» o «Traducció de llatí» (HME) i, del segon, els relats «La sirena del Baix Cinca» (HME), «La Plaga de la Ribera» (ECG). La segona línia, molt més nombrosa, la formarien la resta de contes (amb la totalitat de *Calaveres atònites*, val a dir) basats en problemes de caire costumista que queden magnificats, també humorísticament, per l'actitud sovint exagerada i tremendista de llurs protagonistes. Podem anotar, per tant, una evolució pel que fa a la temàtica dels contes, en el sentit que si bé sempre es parteix d'elements quotidians, el tractament que se'n fa varia de manera ostensible dels contes primigenis als darrers. Vegem-ho amb exemples concrets aplicats a cadascuna d'aquestes categories.

Situacions inversemblants

Contes d'arrel fantàstica

Històries de la mà esquerra és l'única obra de Moncada on el pes d'allò fantàstic o *irreal* resulta important. En general, és un llibre que s'ha considerat deutor del mestratge de Pere Calders (ell mateix fou l'autor del pròleg), un extrem que Moncada no podia negar[144]. No debades, sembla clar que la introducció en alguns d'aquests contes, amb absoluta naturalitat, de certs elements fantàstics enmig d'aquestes trames que, d'entrada, semblaven totalment costumistes, recorda, en certa manera, l'estil de l'autor barceloní. Ara bé, també és cert que l'ambient en el qual Moncada situa la majoria de les seves històries en aquest primer recull ja resulta ben singular i destacable. Els relats d'HME que podem catalogar a partir d'elements fantàstics són els següents:

- «Jocs de caps», «Revenja per a un difunt», «Traducció de llatí», «Debat d'urgència», «Història de dies senars», «D'uns vells papers de música».

Apartem momentàniament «Història de dies senars» que analitzarem més endavant, en un altre apartat dedicat als contes "no mequinensans", i fixem-nos en la resta. En tots els casos es tracta de contes que tenen com a escenari "el poble" i que parteixen, com veurem més endavant[145], d'escenaris més concrets com el bar o el cafè. És així en els casos de «Jocs de caps»[146] i «D'uns vells papers de música», els relats que, significativament, obren i tanquen el recull. Obrint-se, com dèiem, a l'element fantàstic, reflexionen sobre l'inevitable pas del temps i la dificultat de recuperar, només amb els records, un passat que s'escola entre les mans dels seus protagonistes.

Hermes de Tamariu (irònic nom del protagonista de «Jocs de caps»), el cambrer del bar, veu com un divendres al vespre qualsevol els caps dels jugadors de cartes que fan la seva habitual manilla van canviant-se pels dels seus vells amics, morts de fa temps. Els retrets dels antics companyons faran que, finalment, es decideixi a donar corda al «gran rellotge de paret que marcava les dues del migdia de trenta-dos anys enrere» (HME: 13) per intentar, d'alguna manera i inútilment, restablir el temps en qual s'ha quedat ancorat. Passarà semblantment a «D'uns vells papers de música», on el protagonista Jordi Ventura es troba, de cop i volta, dos carros exactament iguals que el seu quan surt

[144] «Els ingredients de "realisme màgic", o com vulguis anomenar-lo, d'alguns dels meus primers contes, són deguts a la influència directa, inevitable, de Pere Calders.» afirmava Moncada, en una entrevista a *L'Avenç* (Muñoz, 2004: 54).
[145] Apartat Estructura dels contes (p. 205)
[146] Resulta suggeridora, encara que no compartida, la interpretació en clau política que en fa Gregori, Alfons (2016).

del Cafè Bartomeu. Haurà de decidir, en una disjuntiva vital, quin dels dos agafa: si el que el porta a seguir endavant amb la seva vida o el que el lligarà per sempre més al passat (que encara es viu) del cafè on ha passat la nit. El final, obert, perquè només arribarem a sentir «a fora [...] soroll de rodes de carro» (HME: 171) sense saber quins dels dos ha pres, ens deixa amb la mateixa recança que el primer dels contes. Tant se val donar corda al rellotge com escollir un dels dos carros, en realitat, la solució és sempre inevitable, com el pas del temps. En tots dos casos, tanmateix, i elements fantasmagòrics a banda, aquesta reflexió sobre el passat i la memòria hi és implícita (marca de la casa moncadiana); a més de reconèixer-hi aquest espai del cafè que també és clau en tota la seva obra.

Seguint amb els elements comuns entre aquests contes d'arrel fantàstica i la resta de la producció trobem « Revenja per a un difunt». En aquest relat, s'hi descriu la disputa entre dos llaüters que tornen de la mort per fer la cursa de llaüts que els havia quedat pendent en vida. La naturalitat amb la qual es tracta la descarnada, com un simple esdeveniment que no aturarà res del que s'havia promès en vida, queda ben palesa en l'actitud del darrer dels dos llaüters vius davant del seu traspàs definitiu:

> *I no vull afirmar que l'oncle Sebastià tingués ganes de morir-se per reclamar el que li pertocava [...] la puta d'oros! Si quan agonitzava no tenia altra ceba! «Ara aclarirem allò amb Manel de Roca», es veu que va exclamar a les acaballes.* (HME: 64)

De la mateixa manera, la resta de vilatans també donen per descomptat que és ara, precisament, quan els dos llaüters tornen a formar part del "mateix barri" (l'altre) que per fi podran disputar la revenja que quedà pendent en aquest. Els mequinensans passaran hores de nervis, al cafè, esperant que l'enterramorts els confirmi dia i hora de la feta que, finalment, ocorrerà davant l'entusiasme de tots els presents. La cursa desapareixerà com empesa per una garbinada, tan bon punt l'oncle Sebastià travessi com a vencedor (complint la revenja) la línia de meta enmig del riu Ebre.

Tot i que en aquest cas hi hagi l'evident aparició de fantasmes, cal dir que les curses de llaüts són, igualment, un esdeveniment ben normal al poble i que apareix en altres ocasions dins la narrativa moncadiana. També són presents a *Camí de sirga* (p. 133) i en un altre relat com «Esborrany d'una treva», dins *Calaveres atònites*, en el qual el personatge de Penèlope canta la canya, via epístola, al cardenal mequinensà de la cúria romana que no vol venir a participar-hi. És a dir, la inclusió d'aquests elements parteix

sempre, igualment, de la més estricta quotidianitat, de situacions que en altres moments de l'obra moncadiana, són tractades des d'un punt de vista *realista*. Té sentit, per tant, en tots aquests exemples que estem veient, la definició d'allò meravellós que feia un dels autors preferits de Jesús Moncada, Alejo Carpentier[147], quan deia que: «lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularment favorecedora de las inadvertides riquezas de la realidad, [...] percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conducte a un modo de "estado libre"» (Carpentier, 1986: 7-8).

Aquesta "alteració de la realitat" és la mateixa línia que (no) separa la vida de la mort mequinensana, la que trobem, també, a «Traducció de llatí». En aquest cas, l'oncle Tapioles surt del taüt enmig del seu propi seguici per reclamar que, tot i ser ateu, segueixin el mateix recorregut fins al cementiri que s'havia fet fins ara amb la resta d'enterraments catòlics:

> *¿Es pot saber per què em traieu del poble igual que un empestat? ¿És que teniu por? ¿O potser us fa vergonya? [...] ¿És per què no he volgut capellans, que no tinc dret que el meu enterrament passi pel carrer Major i la plaça de la Vila, igual que el de tothom?* (HME: 75)

No obstant aquesta peculiar resurrecció, no serà l'únic enterrament que trobarem dintre la producció breu de Moncada. Més endavant, a ECG, trobarem també un popular seguici a «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana». Podrem comprovar, per tant, com la mecànica de l'enterrament és la mateixa, si bé en aquest segon cas els seus protagonistes estan més pendents del partit de futbol que s'està jugant de manera simultània al sepeli, que no pas d'acomiadar com cal el finat. En tots aquests casos que hem vist, en els quals la mort és ben present, es fan bones les asseveracions d'Isidor Cònsul quan deia, a propòsit d'aquest tema, que: «la intenció general de Jesús Moncada va en un doble sentit: una disposició vital per viure cada instant amb joiosa intensitat i un cert escarni de la mort, vista com un tot que ens acompanya i que hem de procurar no prendre'ns gaire seriosament. Una actitud que lliga la vitalitat de l'instant a la ironia i l'escepticisme davant d'una existència massa breu i incerta» (2005: 45).

---

[147] «Dels catalans, m'interessen *Bearn*, de Vilallonga, la Rodoreda de *Mirall trencat*, *Les històries naturals* de Perucho, *El quadern gris* i altres llibres de Pla.... Continuo llegint Homer, Rabelais, Montaigne. Dels castellans, m'agrada Baroja i sobretot Valle-Inclán, per a mi, el millor de la generació del 98. Les narracions curtes de Txèkhov no em cansen mai... Xalo amb *El reino de este mundo* i *El siglo de las luces*, d'Alejo Carpentier.» Entrevista a *L'Avenç* (Muñoz: 2004)

De fet, si ens hi fixem, gran part dels contes que parteixen d'una arrel fantàstica tenen la mort com a protagonista d'una manera més o menys tangencial, sempre tamisats per aquest sentit de l'humor i de la ironia. També ho remarcava Hèctor Moret: «Death and funeral rituals often also receive from Moncada a treatment full of irony and humour that reduces their transcendence and makes them seem part of the everyday» (Moret, H. 2011: 49). Els exemples que hem vist fins ara en són una bona mostra i passa d'una manera semblant a «Preludi de traspàs»[148] i «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues», els únics contes d'ECG que podríem considerar, tot i que no de manera tan clara, en aquest grup. Són els contes que, d'alguna manera, ens permetrien fer de pont entre els contes d'arrel fantàstica d'HME i els de caire més inversemblantment humorístics d'ECG. En aquests dos últims casos no hi ha cap aparició fantasmagòrica, però sí la convicció evident per part dels seus protagonistes (i ningú en té cap mena de dubte) que la vida continuarà després de la mort i els permetrà retrobar-se amb aquells que han deixat eixe món amb anterioritat —tal com hem vist que passava, també, a «Revenja per a un difunt» (HME). És així com el barquer Miquel Garrigues espera retrobar-se amb la seva gran passió un cop es mori:

> *[...]¿què perdries, Miquel, fent una carteta a la senyora Mort, que deu ser l'encarregada d'aquest assumpte, demanant-li plaça de barquer per a quan t'arribi l'hora de tocar el dos d'aquesta vida?[...]*
> *No és que jo vulgui prendre la plaça al senyor Caront, però el vaig veure tan cascadot i vell al quadre de l'apotecari, que me pareix que no li aniria malament que algú el rellevés del servei de tant en tant, encara que només fos els dies festius.* (ECG: 52)

La mort, com veiem en aquests primers contes d'HME i ECG no és res més que un punt i seguit, no representa cap final. Tots els personatges compten que hi haurà una "altra vida" a continuació d'aquesta. No deixa de ser irònic, tanmateix, que en un poble que es descriu, de manera tan connotada, com a progressista, hi hagi una convicció alhora tan catòlica de la vida després de la mort. Això, evidentment, té relació amb la innocència de certs personatges i la ironia dels altres[149]. També, evidentment, que el pes de la tradició catòlica en la nostra cultura és tan fort, que afecta sovint la percepció i les actituds de les persones sense que ni tan sols ens n'adonem.

[148] Analitzat amb més detall a l'apartat següent, Estructura dels contes (p. 205).
[149] Ibidem.

Mantenint el fil del catolicisme, l'últim exemple de conte en el qual es deixa de banda el realisme és «Debat d'urgència» (HME). Com veurem més endavant[150], tot i la sorpresa que suposa veure debatre imatges i talles santes, la temàtica del conte no deixa de girar al voltant dels rumors, pors i falses creences que els suposa sentir-se amenaçats. La comicitat i la ironia del conte està, precisament, en l'actitud enormement mundana que mostren aquestes divinitats davant del suposat perill que corren. Al cap i a la fi, el conte és una mostra més de la voluntat de mostrar Mequinensa com a poble republicà i progressista, i de destacar, novament, la hipocresia de la moral catòlica.

Observem, doncs, com la inclusió d'elements fantàstics en els contes no en condiciona de manera necessària la temàtica, simplement en canvia l'enfocament i el desenvolupament, però no la concepció final d'allò que transmeten, que segueix acord amb la resta de l'obra.

Capgirament lògic del món

En aquest segon subgrup de contes basats en "situacions inversemblants", es juga més amb el fet d'inventar una història clarament divertida i sustentada, més aviat, en el fet de capgirar el sentit lògic de l'existència. A partir de l'extrema innocència dels seus protagonistes, les històries contenen la mateixa dosi de sentit de l'humor i de tendresa; dues característiques que ens aquests relats van de la mà. Un forner amb un excés de responsabilitat literària, un agutzil que vol enviar el seu afillat a la presó perquè aprengui a robar com déu mana o un esmolet que vol anar a treballar a la lluna; totes són històries amb un argument que fuig de la lògica esperable i és des d'aquest punt on neix la seva divertida singularitat. Del convenciment del Gregori que el president de la Generalitat no pensa en res més que a veure la seva obra:

> *Per això, senyor president, li faig aquestes ratlles. De tota manera, no pateixi; vostè veurà l'obra, paraula de Gregori! [...] quan tot estigui llest, vostè serà el primer a saber-ho. Només faltaria! Quant a anar a fer l'obra a Barcelona, ara per ara no m'hi puc comprometre; ja en parlarem més endavant.* (HME: 101-102)

De la confiança que en Jeroni, l'agutzil, posa en el director de la presó de Lleida perquè el pobre Valerià aprengui a delinquir:

> *Si ell es volgués dedicar a una feina, aquí mateix, a la vila, trobaríem algú disposat a ensenyar-li un ofici. Però, és clar, el noi té aquesta vocació per la*

[150] Ibidem.

> *delinqüència...! I aquí, delinqüents, el que se'n diuen delinqüents, no n'hi ha. De vegades, surt algun afeccionat, fins i tot avançadot, però de professional, no en tenim cap. [...] Hem pensat enviar-li el Valerià i que vostè el tingui a pensió a la presó -On n'hi ha tants, no vindrà d'un- el temps que calgui perquè aprengui l'especialitat de delinqüència que més li agradi. ¿Què li sembla senyor director? A veure si entre tots donem una empenta a aquest ganàpia i en fem una persona de profit!* (ECG: 20-21)

O de l'esmolet Aristides, que la nit de l'arribada de l'home a la lluna, per una entranyable confusió, i a causa també de la seva càndida innocència, sent parlar de l'inici d'un "món per estrenar" (en referència a la lluna) i acaba el conte feliç, convençut que trobarà feina d'esmolet al satèl·lit:

> *Un món per estrenar, nou de trinca! Les eines que deu haver-hi per esmolar! No te les acabaràs. Renoi, quins tips de treballar et podràs fer, fins i tot els diumenges! [...] Hauràs de fer un pensament i canviar les moles. Estan molt gastades. I pintar el carretó. No ets pots presentar a la lluna fet un safarós.* (HME: 96)

És a partir d'aquestes actituds, en general, *naïves*, que Moncada troba l'argument per crear alguns dels seus primers contes. S'aprofita de la innocència dels personatges per, amb tendresa, elaborar situacions clarament còmiques, que no van més enllà de narrar una història netament divertida. Passem, doncs, a la segona categoria, molt més nombrosa i sucosa.

Trames quotidianes o costumistes

L'altre gran grup temàtic, que Moncada usa en moltes més ocasions, és el d'explotar els conflictes veïnals o familiars típics de qualsevol col·lectivitat. Partint, com hem vist, de la tertúlia de cafè o prenent la forma de monòlegs, la majoria sorgeixen de petits problemes i malentesos, molts dels quals voregen els tòpics comuns. Recuperant de nou les paraules de Lluís Flaquer, quan parlàvem de xafarderia i oralitat, podem afegir que, en els pobles com Mequinensa: «L'activitat principal de molta gent es centra a procurar apropiar-se de la major quantitat d'informació sobre els altres, bo i tractant que aquests descobreixin com menys coses millor sobre un mateix» (Flaquer, 1982: 25). Es tracta d'aconseguir tanta informació com es pugui de la resta del veïnat i de, consegüentment, maximitzar tant com es pugui el propi *status*. D'això ja en trobem exemples a «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» (HME), on posa en dubte la gestió municipal del poble i s'acusa els seus habitants de no treballar:

> *Ja sé que no faltarà qui pensi: "Però, ¿és que l'Hèctor és un sant o què? A veure si ara l'haurem de posar a sobre d'una peanya!" Doncs bé, aquests mortificadors, aquests burxetes –els mateixos que es passen la vida als cafès de*

la vila, criticant les coses que fa l'alcalde, en lloc de pencar —es poden confitar les murmuracions. (HME: 154)

I també a «L'assassinat del Roger Ackroyd» (ECG), en el qual es desencadena una disputa (amb tret d'escopeta i tot) perquè un veí li ha dit al protagonista com acaba la novel·la negra que estava llegint. Una disputa infantil, magnificada per l'actitud irascible del narrador. En aquest últim conte hi entra en joc la figura del jutge de pau del poble, que és, segurament, un dels grans encerts de la creació moncadiana. Aquest personatge és el que dona peu a poder explicar de manera monologada molts dels problemes que tenen els habitants de la vila. És l'excusa perfecta per poder-se explicar amb naturalitat i desimboltura davant de la persona que ha de solucionar els conflictes veïnals i que alhora coneix, perfectament, com a habitant de l'indret, de quin peu coixeja cadascú.

És segurament per aquest motiu que aquest personatge guanya pes (i nom, Crònides) de manera brillant a l'últim recull, *Calaveres atònites*, en el qual fins i tot s'hi poden establir les relacions entre els personatges que protagonitzen i narren unes i altres històries. La majoria dels estímuls argumentals són anecdòtics, per a molts habitants del poble serien pura xafarderia (recordem les "formes simples"), que Moncada es capaç de convertir en precises peces literàries. «Assentament comptable», però, no deixa de ser una petita confusió domèstica que està a punt de donar a conèixer la particular conducta sexual d'un matrimoni (la de posar un gra d'arròs a un pot cada cop que fan l'amor). «Preparatius de viatge» narra el trencament absurd d'una parella per qüestions de creença religiosa. O a «Una finestra al carrer de l'Ham» s'explica el malentès entre un pare i un fill a causa de la mala (o bona, depèn de com es miri) sort del fill durant la guerra civil. És el fet que tots aquests embolics hagin de passar per les mans de Crònides (i del seu ajudant, Mallol Fontcalda, el senyor secretari), el que ens permet de conèixer-los amb tota mena de detalls.

D'altra banda, les explicacions dels personatges mequinensans, ens ajuden a entendre millor algunes particularitats de la vida d'aquells temps; són històries que, amb un major o menor grau de credibilitat, sempre tenen un to molt costumista. L'enviament d'una carta al President de la Generalitat o al director de la presó de Lleida permeten de copsar alguns detalls reveladors que, d'esquitllèbit, són una mostra de la vida col·lectiva de tot un poble. Com la participació en una obra de teatre o la fabricació que feien dels carambous per Pasqua («La sirena del Baix Cinca» HME). O, com veiem (de passada) a «La Plaga de la Ribera», l'actitud dels vilatans del poble cap a la guàrdia civil franquista:

> *[...] i si faig un ban de l'alcaldia per dir que ja n'hi ha prou d'anar a pixar a les nits a la porta de la caserna de la guàrdia civil, perquè la cosa a més d'una falta de respecte molt greu, és una porcada, i que clavarem unes multes del cosco als infractors, pot assegurar que deixaré el personal acollonidet i que fins a la setmana següent, pel cap baix, no caldrà repetir el pregó.* (ECG: 16)

La burla dels estaments policials franquistes és una constant en l'obra moncadiana, present, com veiem, des dels primers relats. Altres qüestions més quotidianes les trobem en típiques i tòpiques disputes familiars, amb paper estel·lar de la figura del cunyat, també a «La sirena del Baix Cinca»:

> *Si s'hagués trencat un braç mon cunyat Alexandre no hauria passat res, perquè el seu paper és molt curt (fa d'anguila [...]); n'hauríem ficat un altre i llestos. I, si li he de ser franc, però que quedi entre nosaltres dos, l'obra hi hauria sortit guanyant; a més que mon cunyat és un sòmines, el paper d'anguila no li escau gens ni mica, ja que és baixet, boterut i sembla més aviat un gripau. [...] però la paparra de la meva sogra no va callar, burxa que burxa, fins que no vaig donar el paper al fillet del seu cor!* (HME: 100)

Una idea, la del cunyat pesat, que Moncada explota molt bé, ja que la tornarà a emprar a «L'assassinat del Roger Ackroyd»:

> *Si aquest cap de soca* [el cunyat] *no sap ni on cau Anglaterra! Si és un sabatasses, un talòs, un llanut! [...] el meu cunyat era allí, plantat davant meu, per dir-me que deixava el morral i l'escopeta a l'entrada de casa [...] Li vaig dir que, per mi, podria anar-se'n a l'infern, mentre no m'emprenyés. Lo Dorotea ho sentí [...], va eixir igual que un llamp a defensar el seu germà, i tinguérem gresca: "Damià, que tu, li tens el dit a l'ull, al pobret del teu cunyat!"* (ECG: 94)

El final d'aquest fragment ens serveix també de mostra per veure les relacions matrimonials d'aleshores, que sovint Moncada dibuixa sovint com un enfrontament entre marit i muller, en el qual fins i tot hi té cabuda la violència física, com a «La Plaga de la Ribera»:

> *L'Elisenda, la meva dona, senyor director, és una bona xicota. Ara bé, de tant en tant es veu que li agafa la neura i es posa tossuda; aleshores, jo segueixo el consell de l'oncle Dalmau, que es casà tres vegades [...] li estovo una mica la badana –fluixet, fluixet, això sí, perquè no es tracta de fer-li mal sinó de retornar-la –i la cosa s'afina a l'instant.* (ECG: 18)

Tot i que la visió del matrimoni en la narrativa moncadiana pot quedar perfectament resumida en la sornegueria de Crònides a «Assentament comptable»: «Són matrimoni però pareix que s'estimen, senyor secretari» (CA: 65).

Cal no perdre de vista, tanmateix, que la societat que veiem reflectida en aquests contes és la que ens vol descriure Jesús Moncada. Amb això volem dir que l'autor sempre

cerca "deixar bé" els seus convilatans. Hi ha unes fòbies i unes simpaties que l'autor no amaga, sinó que més aviat exagera. Així doncs, Mequinensa és descrita sempre com una població progressista, que ridiculitza els estaments de poder (sobretot el policial i l'eclesiàstic) i a on la gent li agrada divertir-se. Ja en trobem exemples a «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor»:

> *[...] ¿qui no va somiar més d'una vegada aquell bé de Déu* [la majordona] *[...]? Expliqueu-me, si no, ¿per què a tots els calaveres d'aquesta vila descreguda, on l'aigua beneita es torna rància a les piles de l'església i s'hi crien cullerots, els va agafar aquella febrada de misses, rosaria, processons i novenes, fins al punt que l'oncle Josep Rius, als seus setanta-cinc anys i anarquista de tota la vida, va escriure al bisbe a veure si li donava plaça de capellà?* (HME: 155-156)

Una idea gairebé idèntica que es reprèn, anys més tard, al conte «Amb segell d'urgència»:

> *¿Quina comprensió, quin recolzament, vols que trobi, pobra de mi, en una població on l'església és sempre buida i als cinemes, al ball i als cafès, no hi ficaries ni una agulla?* (CA: 29)

És aquesta una Mequinensa riallera, sempre amatent a fer tabola, promiscua, on les relacions extramatrimonials estan a l'ordre del dia i s'accepten amb naturalitat, com bé explica la narradora de «La metafísica sota les acàcies», recordant les sortides del seu marit, un llaüter jubilat:

> *Eren uns plagues, però d'allò més eixerits. No parlo, és clar, de la seva finor com a llaüters. Navegant no eren res de l'altre món, tiraven més aviat a sapastres. [...] Ara, quant a dones, eren de pronòstic. Potser la brama exagerava les històries però jo, us sóc ben franca, no faré d'un seixanter una baldeta: no deixaven res per verd. Les teresianes* [mullers dels llaüters] *ho sabíem i fèiem l'orni.* (CA: 144)

Veiem, per tant, com els mequinensans compleixen molts dels tòpics que podríem esperar d'un poble qualsevol. Tòpics que, de tan exagerats, acaben esdevenint còmics. És aquest el motiu, per exemple, pel qual la tafaneria ja es dona per descomptada i, de fet, fins i tot es preocupen si no va com ha d'anar, com bé li descriu la tia Penèlope a en Maties, el cardenal mequinensà, a «Esborrany d'una treva»:

> *Tens a la Remei, la modista del carrer de les Pedres, la teva Mata-Hari de sagristia, feta una pelleringa, per llençar. A les xacres que pateix d'uns anys ençà, acaba d'afegir-se-li la pitjor que pot afectar una espia mequinensana: la sordesa. [...] ¿com vols que ens refiem per encolomar-te informació falsa? Reemplaça-la, Maties, creu-me, o tindràs un disgust qualsevol dia.* (CA: 125)

El nivell de tafaneria al poble és tan alt, en són tan conscients, que fins i tot es poden permetre el luxe de mentir per enganyar la persona que els està espiant.

Finalment, cal destacar que, sovint, darrere de l'escena divertida, hi trobem també la descripció de certs comportaments humans plenament universals. Així doncs, alguns monòlegs ens parlen també de la vanitat («A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» HME), la superstició («Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues» ECG), la hipocresia («Amor fatal en decúbit supí», ECG), la gasiveria («Aparició providencial de la sardina» CA) o la fatxenderia («La metafísica sota les acàcies» CA). Molts dels contes, per tant, tot i néixer d'anècdotes, contenen alhora una reflexió moral sobre aquests comportaments – ridiculitzant-los en la majoria dels casos. Són, habitualment, relats en els quals destaca un sol personatge que queda singularitzat per la seva actitud. Enfront de la divertida imatge col·lectiva del poble (que ja hem comentat més amunt) hi trobem aquests contrapunts que afermen encara més la personalitat mequinensana.

En resum, hem pogut comprovar com la temàtica dels contes moncadians, parteix sempre del fet costumista per dividir-se en dues branques. La primera, que trobem en alguns dels primers contes, en els quals es juga amb la facècia del capgirament lògic de la vida: derivant, en uns casos, en la introducció d'elements fantàstics i, en altres, cercant netament la vocació humorística. I la segona, que inclou la gran majoria de soliloquis, en els quals hi ha un desenvolupament de la trama més basat en les relacions afectives entre els personatges. En últim lloc, hem pogut comprovar com el desenvolupament d'aquestes històries ens permet conèixer, com a magnífic teló de fons, el funcionament de la societat mequinensana; com a través de les paraules d'aquests homes i dones anem descobrint els mecanismes que greixaven les relacions entre els vilatans de la Mequinensa de Jesús Moncada.

Estructura dels contes

Els contes de Jesús Moncada acostumen a seguir un mateix patró arquitectònic. A propòsit d'això, a la *Guia de lectura de Jesús Moncada*, Emili Bayo proposa unes característiques comunes com són «la brevetat i la rapidesa de resolució de les històries» (1992: 19), a banda d'un espai-temps generalment comú: Mequinensa durant la dictadura franquista. Aquesta idea és segurament vàlida per als dos primers reculls (HME i ECG), però no es compleix del tot en l'últim llibre, *Calaveres atònites*, que es va publicar set anys més tard que la guia de lectura. Els últims contes de Moncada, com ja hem vist, són sensiblement més llargs, tot i que sovint segueixen contenint aquest final ràpid i sorprenent que ja trobem en els primers relats. L'escriptor mequinensà aconsegueix allargar els contes amb la tècnica de la digressió –que veurem més endavant.[151] Una tècnica, en aquest sentit, que té relació amb la tria o selecció dels fets que es narren.

Tenint clar Mequinensa com a magnífic teló de fons[152], una primera anàlisi de l'estructura dels contes de Moncada permet classificar-los, a grans trets, en dos grans grups de volum pràcticament idèntics: els que presenten una història col·lectiva, que forma part del present o, més sovint, de la memòria de tot el poble; i els que expliquen una història singular, individual, de caire més privat. El fet d'explicar una història de domini públic o una història de la vida privada condiciona, òbviament, la forma del relat. D'aquesta manera els primers acostumen a partir o tenen com a escenari inicial la tertúlia de cafè o, si no, prenen la forma d'una presumpta crònica, per tal d'evocar alguna història del passat que va fer forrolla i que va implicar la vida de diverses persones del poble. Els segons, en canvi, acostumen a tenir forma de monòleg i expliquen, per boca (o ploma) del mateix personatge, un cas concret relacionat sovint amb la seva vida.

Moncada intercala aquests dos tipus de relats al llarg dels seus tres llibres de contes, és a dir, des del seu primer recull, ja hi ha tants contes en forma de monòleg, amb un protagonista clar, com d'altres que uneixen diverses veus que, a l'ensems, conformen una història que es reconeix com a *vox populi* (sempre que siguis mequinensà, és clar; casualment, no és el cas de l'àmplia majoria de lectors). Tanmateix, en l'estructura d'aquests relats, hi ha canvis obvis en la seva concepció formal, marcats llibre a llibre.

[151] Veg. Digressió humorística (p. 230)

[152] Exceptuant «Conte del vell tramviare», «L'estremidora confessió de Joe Galàxia (Història de fulletó)» i «Història de dies senars», tots, a HME i que s'analitzaran convenientment a part (p. 235).

Així doncs, en alguns dels primers relats de Moncada (HME), es combinen dins del mateix conte, el punt de vista d'un narrador omniscient amb la introducció de monòlegs interiors del personatge protagonista (seria el cas de «Nit d'amor del coix Silveri» o de «Riada»). La classificació que proposem, doncs, no funciona amb tanta exactitud, un fet comprensible donat al caràcter heterogeni del recull. En canvi, a partir d'ECG, la separació entre els contes en forma de monòleg i les històries de tall col·lectiu és molt més clara (només tindríem l'excepció d'«Amor fatal en decúbit supí» i «Guardeu-vos de somiar genives esdentegades»). Finalment, a CA, la preponderància del monòleg és total, fins al punt que només un relat, «Mel»[153], no segueix del tot aquest patró. Així doncs, analitzant globalment tots els relats, sembla evident una evolució en la tria de temes i estils que fa que, progressivament, vagi adoptant cada vegada més la forma del soliloqui com a estil d'expressió en detriment de la unió de diverses veus que havia emprat en els seus primers relats.

Vegem, però, amb més detall, quines particularitats tenen cadascuna d'aquestes dues classificacions.

Relats corals

Ja hem comprovat com l'oralitat és un factor clau en l'obra de Jesús Moncada i els contes, és clar, no en són una excepció. Els relats corals són aquells que expliquen alguna història coneguda per tot el poble basant-se, o bé en la contraposició de veus de diversos personatges o bé en la d'un de sol, que recupera la memòria col·lectiva. Aquest tipus de relats compta amb dues concepcions formals, d'entrada diferents, però que tenen, tanmateix, alguns nexes comuns. Tants, que fins i tot es combinen totes dues en alguns contes. Aquestes dues formes són les que parteixen de la tertúlia (normalment, tot i que no sempre, com veurem, "de cafè") i de la crònica. El primer dels casos és el format que amara els contes d'*Històries de la mà esquerra* i, el segon, d'*El Cafè de la Granota*.

Tertúlia "de cafè"

Com dèiem, gran part dels contes de Jesús Moncada, des d'*Històries de la mà esquerra*, parteixen de l'escenari del Cafè com a espai en el qual es desenvolupen o s'hi narren les històries, és el punt d'arrencada perfecte per tal d'evocar històries del passat entre partides de botifarra i xafarderies diverses. No en va el segon dels llibres porta per títol

[153] I tot així, aquest conte, està conformat, a partir de la segona meitat, per un monòleg del personatge anomenat Penèlope. En el fons, per tant, no s'allunya del tot de la resta.

El Cafè de la Granota; un Cafè que apareix amb major o menor protagonisme en un moment o altre de la gran majoria dels relats i que, per sinècdoque o metonímia, acaba simbolitzant tot el "poble". Molts dels relats moncadians, doncs, comencen en aquest indret (Cafè de la Granota, del Moll, Bar Esport, etc.) i basen la seva efectivitat en l'intercanvi d'opinions dels personatges, que coincideixen a discutir uns fets del present o a reconstruir, entre uns i altres, el record comú a partir de les opinions de cadascú. Els contes que formarien part d'aquest grup pertanyen tots a *Històries de la mà esquerra*, i són els següents:

- «Jocs de caps», «Revenja per a un difunt», «Traducció de llatí», «*Strip-tease*», «La lluna, la pruna», «Debat d'urgència», «Aniversari», «D'uns vells papers de música»

Un exemple paradigmàtic d'això, per començar, seria l'inici del conte «Aniversari» (HME), que ens servia també d'exemple per començar el capítol dedicat a la memòria[154]. El relat arrenca, a més, amb una frase que és, alhora, una primera mostra de la irònica mentalitat mequinensana que estem veient:

> *—Avui fa un any i, tanmateix, diries que tot allò va passar ahir! —exclamà Josep terrer, després d'empassar-se la primera glopada d'aquell suc mig de dol que servien al Cafè de la Granota, el qual havia resistit l'anàlisi dels paladars més exquisits de tres generacions de parroquians sense, però, lliurar el seu secret; uns sostenien que estava fet a base de pixats de bruixa, uns altres es decantaven per la fusió d'escarabitxes torrades, hi havia qui parlava de complicades barreges d'estalzí, brea i quitrà, i només en un punt tothom coincidia: a constatar l'absència absoluta de cafè en la composició del beuratge.* (HME: 147)

A partir d'aquest punt, els contertulians aniran recordant què va passar durant l'enterrament de l'oncle Dalmau: la pluja que va inundar els carrers del poble i es va endur, surant riu Ebre avall, el taüt del vell llaüter mort. Fins a arribar al final del conte, també plenament irònic, basat en l'intercanvi d'opinions entre els diversos personatges que són al cafè:

> *—A Riba-roja, el van veure passar al migdia.*
> *—I a Tortosa, al tardet.*
> *—Diuen que allí va ser la rehòstia.*
> *—Sí. Quan tothom es pensava que anava a estavellar-se contra un pilar del pont, el taüt va fer una virada d'allò més fina i el va esquivar.*
> *—Vell dels collons! —Exclamà Josep Terrer— . Es veu que ni la mort li havia afeblit la traça del navegar.* (HME: 152)

[154] Vg. Memòria (p 55).

Aquest punt de trobada és l'espai on es barregen confusament el passat i el present dels protagonistes de «Jocs de caps» i «D'uns vells papers de música», els contes que obren i tanquen *Històries de la mà esquerra*, respectivament. El lloc on els mequinensans esperen, nerviosos, la «Revenja per a un difunt» (HME), la cursa que ha d'enfrontar, després de la mort, dos llaüters que tenien assumptes pendents en vida. I el Cafè Central de Llosa (poble fictici de la Franja) és l'indret on es reuneixen tots els convilatans per veure l'arribada de l'home a la lluna a «La lluna, la pruna» (HME) (la conversa que tindrà al Cafè Central és el que farà pensar a Aristides, el seu neci protagonista, que l'arribada «d'un món per estrenar, nou de trinca» (HME: 96), li solucionarà la falta de feina que, com a esmolet, té al seu planeta).

La tertúlia també és el format de desenvolupament del conte «*Strip-tease*», en el qual, durant una migdiada anodina, l'avi Ibars, una mica d'oïdes, explica als seus amics que a certs locals de Barcelona hi fan uns espectacles ben moderns:

> *—[...] La noia fa veure que té son i es comença a treure la roba. Molt a poc a poc.*
> *—¿Davant de tothom?- va esverar-se en Remigi.*
> *—Es clar!— Va replicar el narrador- .¿On seria la gràcia, si s'amagués? Aleshores la gent no hi aniria. Això ho entén qualsevol! [...]. Ho feia a poc a poc. Ara em trec una mitja, ara l'altra; això em fa nosa, allò també. Es veu que va llançar les lligacames al públic! Al Negre li va faltar poc per agafar-ne una! [...] D'això que fa la noia en diuen un "estripís" —va afegir Ibars amb suficiència—. Es veu que a l'estranger ho fan tot sovint.* (HME: 81)

Davant d'aquestes expectatives, tots els companys ho volen viure i veure en persona, només faltaria, així que de seguida s'animen a organitzar una excursió tots junts:

> *—[...] A Barcelona passen aquestes coses i nosaltres ens estem aquí, igual que una colla de pepets! Qualsevol dia ens morirem i adéu-siau! El que hauríem de fer és aprofitar el temps i anar a veure la noia rossa! Què diríeu si un dia d'aquests fotíem tots plegats el camp a Barcelona? ¿Eh? ¿No us agradaria veure això de l'«estripís»?*
> *[...]*
> *—Com xalarem!*
> *—Cony, nois!— s'exclamà el Blanc- . Ja m'hi veig! Ara, hi ha una cosa que m'esvera una mica: ¿voleu dir que no ens perdrem per Barcelona?*
> *—Per això no cal que patiu— va deixar anar Segarra amb posat d'home de món- . Jo, a Barcelona com a casa. Hi vaig fer la mili quan el rei...*
> *—¿I com la trobarem la noia rossa? —va voler saber el Remigi.*
> *—Guaita que arribes a ser cap de soca!— va replicar Ibars— . No caldrà més que preguntar-ho a qualsevol i llestos! A Barcelona ho deu saber tothom. Com si hi hagués gaires noies rosses que es despullen davant la gent...* (HME: 83)

Els lectors no podem deixar de somriure davant la suficiència dels personatges, davant del contrast irònic entre el que nosaltres sabem i el que ells creuen que saben. I encara

ho farem més quan, al final, comprovem que, per a aquests entranyables vellets, serà impossible anar a Barcelona tal com tenien planejat:

> *—¿I els diners? —se li va acudir de preguntar a Segarra.*
> *[...]*
> *—Home, ¿vols dir que en Xapa no ens fiaria...?*
> *—Potser sí...*
> *—Li ho hauríem de preguntar...*
> *—En tot cas, podríem esperar una mica. Diuen que aviat apujaran la jubilació.*
> *—Ara, el que hem de fer és no deixar de cua això del viatge...*
> *—És clar. Potser d'aquí a un mes o dos...* (HME: 84)

Com a les millors tertúlies, tot s'ha anat inflant com un globus per, acte seguit, punxar de sobte. No deixa de ser un tema universal, les il·lusions i els projectes que ens fem en el fragor de la conversa exaltada de bar i el xoc final amb la prosaica realitat.[155]

Aquest mateixa estructura narrativa, però, no només és útil per a la conversa o discussió tavernària, sinó que Moncada també la posa en pràctica en altres contextos, com per exemple una església. Deixant pas a l'element fantàstic, a «Debat d'urgència», les figures i talles de la parròquia de Mequinensa discuteixen sobre com actuar quan s'assabenten que hi ha hagut un aixecament militar el juliol del 1936 però, per *mala sort*, el seu poble segueix mantenint-se en zona republicana. Es torna a construir un conte a partir del creuament de veus, que van filant, una darrere l'altra, situacions còmiques que encadenen equívocs i malentesos, confusions típiques de situacions d'estrès en les quals s'hi veu involucrada molta gent (o molts Sants, com és aquest cas, que tenen comportaments absolutament humans. D'aquí gran part de la gràcia del text)[156]. Així, per exemple, tenim un sord que no pesca ni un borrall de la situació d'emergència que viuen:

> *—Cassià! —Va cridar el Sant Llibori.*
> *L'altre va continuar embadalit.*
> *—Cassià!!!*
> *—¿Què passa?—preguntà a la fi amb una veuota desentonada.*
> *—Que dic que la situació no pot ser més crítica!*
> *—¿Que em volen oferir una missa?*
> *—No, home! Que dic...*
> *—Deixa-ho córrer, Llibori; no te'n sortiràs.* (HME: 116)

Altres sants, podríem dir-ne de textura fina, s'ofenen ràpidament per comentaris fets sense mala intenció:

---

[155] També ho podem posar en relació amb la idea de clímax-anticlímax còmic amb el qual Moncada estructura molts moments de les seves novel·les. Vg. Composició de les novel·les (p. 98) .

[156] Alfons Gregori, en el seu anàlisi del conte, en diu això: «The story subverts the very heart of religious belief so that becomes a parody of faith in supernatural mediation, and a mockery of the Church hierarchy's deficiències that are projected onto the divine.» (Gregori, 2016: 231).

> [Sta. Casilda parlant amb St. Pasqual] *—Un corc? Ai senyor! M'han dit que aquestes bestioles són d'allò més contagioses i jo no estic vacunada! [...] L'hauríem de posar en quarantena.*
> *—No siguis bleda, Casilda —replicà el sant Pasqual —De queres només en podem patir les imatges de fusta, i tu ets de guix.*
> *—Ja hi som! Ja ha sortit allò de les classes socials! ¿Em pots explicar quina culpa hi tinc jo si la parròquia que em va encarregar era pobra i a aquella gent amb prou feines els donava per guix? ¿Eh? ¿O és que per això sóc menys imatge que les altres?* (HME: 117)

I fins i tot apareixen segones converses que es desvien de la principal (tal com passa a les reunions on hi ha moltes persones) i que provoquen situacions divertides amb el seus comentaris alabant les heretgies i criticant les deesses antigues de l'amor:

> [Godofrè] *—[...] Quan recordo els temps de la Inquisició, m'agafa una enyorança de no passar-ho. Aleshores les coses anaven bé! ¿Recordes, Polònia, aquells autos de fe, aquelles olors d'heretge a la brasa, d'infidel rostit, de jueu a la llauna? I ara, mires i ¿què veus? Afrodites, repúbliques, eleccions, disbauxes... Massa llibertat! No tenim senderi! Anem cap al desastre!*
> *—Ja ho pots ben dir, Godofrè; tens més raó que un sant.* (HME: 120)

Com sempre, amb Moncada, la ironia («tens més raó que un sant») i el sarcasme són implícits i suposen, com ja hem vist, una crítica a la moral hipòcrita de l'església catòlica, que queda confirmada al final del conte quan, pràcticament la totalitat dels personatges sants, decideixen, només per salvar la pell, donar la benvinguda de forma entusiàstica als habitants de Mequinensa (convençuts, els sants, que vénen a cremar-los) entonant l'himne de Riego amb passió i visques a la República.

Vistos alguns dels contes en forma de tertúlia, passem, ara, a analitzar els relats que tenen forma de crònica o, en els quals, hi apareix la figura del cronista.

<u>El cronista</u>

Aquest tipus de conte és exclusiu d'*El Cafè de la Granota* i, de fet, n'és el format pràcticament majoritari a banda dels monòlegs. Hi ha tres tipus de contes relacionats amb la idea de crònica: primer, els que tenen el "cronista" (un alter ego de Jesús Moncada) com a simple espectador que anota els relats orals del vell Cristòfol, asseguts tots dos al Cafè de la Granota. En aquests casos, només llegim les explicacions orals de l'ancià mequinensà que, entenem pels seus comentaris, queden transcrites per aquest cronista en forma del que Genette anomena "discurs restituït", en el qual el narrador fingeix cedir literalment la paraula al seu personatge (Genette, 1972: 229-230). Els segons, combinen les explicacions del vell Cristòfol, seguint el mateix patró de discurs, amb les del cronista, en un joc de veus que permet saltar del passat al present narratiu

des del qual s'explica oralment la història, enllaçats, com veurem, amb força eficàcia. I, finalment, els que són *escrits* directament per la ploma del "cronista", que actua directament com a narrador de la història. Amb tot, com veurem, l'efecte que produeixen és molt semblant i és que, com a construccions literàries, els primers no deixen de ser una mena d'esbossos dels segons que, a la vegada, són una avantsala dels tercers. Només a partir de converses amb el vell Cristòfol (que conformen el primer i segon grup de contes), coneixedor profund de totes les vicissituds del poble, es podrien arribar a elaborar unes cròniques descriptives tan deliciosament minucioses com les dels altres tipus de relats. En tots els casos es parteix, com veurem, de referents orals, tant pel que fa als referents de la història, com per la transmissió en si. Els contes que es construeixen partint de la figura del cronista són:

- «Un barril de sabó moll», «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana», «Futbol de ribera», «Informe provisional sobre la correguda d'Elies», «Preludi de traspàs», «Un enigma i set tricornis», «Amarga reflexió sobre un manat de cebes».

Vell Cristòfol

Els dos relats que tenen el vell Cristòfol com a narrador principal dels fets són «Un barril de sabó moll» i «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana». Tots dos contes tenen un inici molt similar. Així doncs, «Un barril de sabó moll», el conte que inaugura el recull, arrenca d'aquesta manera:

> *Allò del Florenci va començar que ja es volia fer l'horeta d'anar a dinar —em digué el vell Cristòfol a la Granota mentre bevíem cafè, abans d'encetar la partida de botifarra.* (ECG: 7)

I les primeres paraules d'«Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana» són:

> *Si de l'altra banda de la mort es pot ataüllar la nostra vila, l'oncle Nicolau degué estarrufar-se en veure la borratxeria de personal, la gernació que havia acudit al seu enterrament —em digué el vell Cristòfol a la Granota mentre bevíem cafè asseguts a la seva taula predilecta* (ECG: 23)

A partir d'aquests moments el vell Cristòfol que, tal com se'ns diu «tenia la memòria de tots els gossos de la vila» (ECG: 41), va desgranant, rescatant del passat, totes aquestes anècdotes que, com hem explicat a l'apartat anterior, conformen els contes. En aquests dos primers casos, és el mateix Cristòfol qui pren la paraula, com hem vist, des d'un

bon inici, i explica el relat, amb consciència, però, que ha de ser llegit a posteriori per forasters, de manera que, de tant en tant, s'adreça en un apart al cronista per afegir-hi detalls. Ho podem comprovar en aquest fragment d'«Un barril de sabó moll»:

> *Ja saps —però em faig la reflexió que els de fora no ho saben i els ho hauràs d'explicar —que el carreró de Sant Francesc és el més costerut dels que travessen la vila de dalt a baix* (ECG: 9)

Aquest fet d'explicar una història a un personatge del mateix nivell de ficció, que se suposa que coneix moltes de les particularitats del poble, permet un doble joc irònic a partir de les explicacions detallades que es fan sobre el poble. El narrador sap que el seu primer oient (el cronista) ja coneix molts detalls, però, alhora, *parla* essent conscient que els seus records seran llegits per un públic més ampli (nosaltres, lectors). Uns apunts que esdevenen didàcticament irònics perquè ens permeten conèixer, com qui no vol la cosa, detalls sobre la vila i, de fet, acaben essent també fonamentals per al desenllaç de la història. D'aquí el doble joc: a través de la ironia, ens permet implicar-nos, de manera còmplice, amb la lectura, però alhora són detalls també útils per a la trama en si. Només si sabem que el carreró de Sant Francesc és el que té més pendent de la vila, per exemple, entendrem el patiment del personatge Florenci quan ha de moure el barril de sabó moll.

Seguim, ara, però, amb el vell Cristòfol, que, tot i funcionar com a veu transmissora de la memòria col·lectiva, també se serveix d'altres testimonis orals per tal de rememorar i donar veracitat a la seva explicació. Així doncs, per comprovar de veres quin va ser el recorregut i què li va passar al Florenci mentre carregava el barril de sabó moll, s'ajuda d'altres testimonis que van viure els fets de primera mà. D'aquesta manera, sabem que les males maneres amb les quals el Florenci és tractat pel seu patró, quan li encarreguen la feina de pujar el barril de sabó moll des del llaüt, no van tenir, en el seu moment, cap tipus de rèplica:

> *La Marieta Peris, més coneguda per la Gramola, la xafardera més llesta, més sabuda i amb les cuixes més ufanoses de la vila, rentava roba a quatre passes del Llampec, ho plegà tot fil per randa i més tard em jurà que el peó no havia badat boca; i si ella ho digué, pots escriure sense cap mania que el Florenci no la badà.* (ECG: 9)

El testimoni directe legitima el seu discurs i també, com veurem, serveix per introduir notes humorístiques. Seguint amb aquesta lògica, més endavant:

> *No caldria ni dir que el Florenci ja panteixava en arribar a l'encreuament amb el carrer de la Barca. [...] Una cantonada més amunt, el va rebre la conya dels*

parroquians de la barberia del Miquel, la Clenxa, asseguts en rotllana a la porta de l'establiment (ECG: 10)

«No caldria ni dir»... Però ho dic, seguint aquest doble joc, de parlar per al seu espectador de ficció però també per als futurs lectors, que n'hauríem de llegir la futura crònica. Es reprodueixen, fins i tot, els crits de burla que hi hagué en aquell moment, entre els clients de la barberia:

—Tot aquest sabó necessites per rentar-te, Florenci?
—Tan rubinoses duus les orelles?
—El Pere Camps et té el dit a l'ull!
—Jo li diria que el pugés sa iaia!
Fins i tot la Clenxa es va afegir a la gresca; [...]
—¿Fins quan et deixaràs albardar, babau? (ECG: 10)

La sempre atenta Marieta Peris "la Gramola", per acabar amb aquests exemples, torna a entrar en acció:

Una mica més amunt, a l'altura de la fonda del Trinquet, el Florenci va renegar. L'assumpte del renec, el vaig saber també per la Gramola; [...] Més tard, ella va repetir —quina memòria tenia, a part d'altres coses de no dir, la mala bruixa! —els noms de mitja dotzena llarga de gent del calendari afectada per la cosa, perquè el renec va ser de molta consideració. (ECG: 11)

D'una manera molt semblant s'actua a «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana», en què, en aquest cas, el vell Cristòfol s'ajuda sovint de l'opinió del seu cunyat, Pere Savina, per anar confirmant les asseveracions sobre el seus records del multitudinari enterrament de Nicolau Vilaplana:

I és que, tal com diu l'espatotxí del meu cunyat, el Pere Savina, l'enterrament de l'oncle Nicolau va ser un èxit rodó. (ECG: 24)

O, tot seguit:

La nit abans del traspàs de l'oncle Nicolau, el rector havia eixit d'escopetada de la vila per causa d'una germana seva, estanquera a Balaguer, que s'havia posat malalta i el reclamava. [...] no vull posar-me a comentar el que el meu cunyat, el Pere Savina, diu que va esbrinar un dia que es va deixar caure per Balaguer i, el que són les casualitats, se li va acabar el tabac i va anar a comprar-ne a l'estanc; (ECG: 25)

Un darrer exemple:

Només quan el nostre equip va fer el que el meu cunyat, el Pere Savina, anomena el gol del dominus vobiscum *—perquè el crit que el pregonava coincidí amb aquesta llatinada —va semblar que el capteniment se n'anava en orris.* (ECG: 27)

Comprovem, doncs, com el vell Cristòfol legitima les seves explicacions (la seva memòria) amb el testimoni d'altres personatges que remen a favor dels seus records i que l'ajuden a bastir l'anècdota que vol rememorar. Hi ha, però, altres contes en els quals, el cronista, no pot només restar mut davant de les explicacions de Cristofol Vallcorna, així que, de tant en tant, decideix intervenir. És el que passa amb els contes que tenim a continuació.

Vell Cristòfol i cronista

A «Futbol de ribera» i a «Un enigma i set tricornis», els dos relats que tenen el futbol com a clar fil conductor de la història (juntament amb «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana») es combinen les explicacions del vell Cristòfol, amb les apreciacions del cronista. D'aquesta manera, per exemple, a «Futbol de ribera» s'inicia amb la veu del cronista que deixa pas, ràpidament, al vell Cristòfol:

> *La veritat és que la fotografia no oferia cap indici, cap tret peculiar que permetés endevinar l'esdeveniment excepcional que es produí no gaire estona després que Ladislau Saboga [...] va accionar el disparador de la seva atrotinada Leica aquella tarda de 1958 destinada a passar a la història esportiva de la vila; la còpia un pèl esgrogueïda, que es conservava en el Cafè de la Granota [...]*
> *—Tanmateix, aquest grup de matalots va ser el protagonista de la feta — m'enraonà el vell Cristofol vint anys després* (ECG: 39)

Cristòfol sembla que reprèn el fil de la història com hem anat veient amb els contes anteriors; però, en aquests casos, el cronista interromp el discurs del vell mequinensà i fins i tot es permet el luxe d'aturar de tant en tant la narració per tal de donar detalls concrets, com la peculiar situació del camp de futbol del poble, just entre el Segre i l'Ebre, clau per al desenllaç del partit i del relat:

> *La insòlita ubicació del camp donà lloc també a una llegenda tenaç, apegalosa i escampadissa, segons la qual a la vila llançàvem al riu els àrbitres si la seva actuació no ens agradava. El cronista no negarà que potser, en alguna ocasió, un incontrolat o un grup d'incontrolats o, fins i tot, el públic en pes amenacés l'àrbitre amb un bany intempestiu;* (ECG: 41)

En aquest sentit, les anotacions del cronista fan la mateixa funció que els apunts didàctics del vell Cristòfol en els contes anteriors. Detallen irònicament aspectes del poble de Mequinensa (que com a lectors, òbviament, desconeixem), però també són fonamentals per a l'avanç del relat. Un altre exemple el tindríem en el subtil mecanisme que donava el tret de sortida a la polititzacció dels partits («Futbol de ribera»):

> *Oliveri Castells, agafat amb desesperació a la tanca del camp, bramés amb tota la potència del seu garganxó:*
> *-Mori la repoblació forestal!*
> *Mentre l'equip foraster es prepara per llençar el penal, el cronista aprofitarà el temps per aclarir que l'Oliveri Castells no tenia cap plet pendent amb el ministeri d'Agricultura i que la seva noció de la repoblació forestal era més aviat incerta i nebulosa. [...] Subversiu o no, el crit de l'Oliveri s'havia convertit amb el temps,[...], en la contrasenya que precedia la politització dels partits quan les coses anaven mal dades; [...]*
> *—Mori el govern!*
> *—Fora la dictadura!*
> *—Visca Lenin!*
> *—Feixistes al riu! [...]*
> *-—Visca el catorze d'abril!* (ECG: 43-44)

Les "anotacions al marge" que abans feia el vell Cristòfol, per tant, ara les aporta el mateix cronista amb el seu estil particular: un to pretesament moderat, irònicament asèptic, és el que gastarà el cronista durant totes les seves intervencions. Podem comprovar-ho fàcilment, observant les primeres ratlles d'«Un enigma i set tricornis» quan, com a lectors, abans de saber en què consisteix exactament l'enigma del qual es parla en el títol, llegim que la guàrdia civil franquista va haver de dedicar-s'hi en ple per tal de resoldre l'assumpte:

> *[...] les forces de l'ordre, [...] reberen de les altes jerarquies de la capital instruccions peremptòries i severes d'abocar-hi tot el seu pes. [...]*
> *Per tal que el lector tingui una idea precisa del que això significava, el cronista vol aclarir que, llavors, a principis dels anus seixanta, el pes net de les citades formes de guarnició de la vila [...] excedia de bon tros la mitja tona, distribuïda entre set guàrdies civils de manera més aviat poc equitativa, ja que comprenia una gamma que oscil·lava entre els noranta-vuit quilos panxuts, suorosos i esbufegadors de Don Hermógenes Martínez, sergent i comandant del post, i els quaranta-quatre escanyolits, però ferrenys i delerosos d'ascens, del guàrdia Epifanio Torrijos, més conegut com la Broca.* (ECG: 65)

Entre les apreciacions i detallades descripcions d'aquest cronista, s'hi intercalarà, ara i adés, la veu del vell Cristòfol, per recordar-nos el present des del qual s'escriu la narració i que, en conseqüència, s'estan rememorant històries del passat. Per exemple, a «Futbol de ribera»:

> *—Vam guanyar, xiquet —em digué el vell Cristòfol, després de fer una glopadeta de rom, sense deixar de contemplar la fotografia —. Vam guanyar per sis a dos quan pensàvem que ja érem pell.* (ECG: 45)

O, d'una manera pràcticament idèntica, a «Un enigma i set tricornis»:

> *—Bé, ¿i què van aconseguir amb aquell enrenou de Déu? —recordava el vell Cristòfol molts anys després, mentre preníem cremat a la Granota, una nit de tardor.* (ECG: 67)

Aquest personatge, en tots dos contes, acabarà prenent la paraula definitivament, per explicar-nos, des del seu punt de vista, el final de la història. Així doncs, és ell mateix qui, de *viva veu*, ens explica que, gràcies a la inundació del camp, els mequinensans van poder guanyar el partit a «Futbol de ribera» davant de l'equip dels Monegres «forasters, gent de secà, eixuta i corretjosa, que [...] Prou desgràcia tenien, els pobrets, de no saber què era un riu» (ECG: 45-46) o qui confessa al final d'«Un enigma i set tricornis»:

> *»Si aquesta història l'haguessis pogut escriure aleshores, xiquet, hauria estat una bomba; avui em temo que la cosa no paga el viatge perquè ni tan sols podràs fer justícia al pobre protagonista, que fa un parell de mesos que cria malves.* (ECG: 75)

Aquests dos relats en què es combinen la veu del vell Cristòfol amb la d'aquest "xiquet", el cronista, ens serveixen de pont perfecte per passar a la darrera secció de contes corals que afecten la memòria de tot el poble, els que tenen forma de crònica.

Contes en forma de crònica

Els relats que considerem que tenen forma de crònica i que presenten, doncs, el cronista com a narrador dels fets són tres: «Informe provisional sobre la correguda d'Elies», «Amarga reflexió sobre un manat de cebes» i «Preludi de traspàs». Els dos primers presenten clares similituds i paral·lelismes; el tercer és un cas més especial que analitzarem a part.

En els dos primers contes es narren històries de domini públic (mequinensà, és clar) que el cronista explica amb multitud de detalls. La meticulositat i ironia d'aquest narrador a l'hora de redactar queda palesa, d'entrada, a les primeres línies d'ambdós contes, tant a «Informe provisional sobre la correguda d'Elies»:

> *El cronista, habitualment meticulós i gairebé llepafils pel que fa als detalls dels esdeveniments que conta, lamenta haver de confessar que encara no ha pogut establir d'una manera irrebatible l'hora exacta del començament d'aquesta història; és a dir, en quin moment precís l'Elies Santapau va eixir d'escopetada de casa seva, [...] Tanmateix, ¿què pot fer el narrador, a qui pot acudir si resulta que els testimonis de primera mà de la sortida no es posen d'acord sobre la qüestió?* (ECG: 33)

Com a «Amarga reflexió sobre un manat de cebes»:

> *De les vegades [...] que aquella borrascosa història es repetí en el transcurs dels anys, la més documentada és la que començà a quarts de dues de la nit del quinze*

> *de novembre de mil nou-cents cinquanta-vuit, quan l'Horaci Campells, [...] va guipar una figura que eixia de la casa de la del costat de la ferreteria del Bonifaç Torres [...]. El misteriós desconegut –i el cronista empra aquestes suggestives paraules només per provar d'enllepolir els lectors forasters, ja que amb els seus paisans no té res a pelar, perquè el ciutadà més enze haurà endevinat, a hores d'ara, que es tractava de Manuel la Lloca– [...]* (ECG: 77)

Tanmateix, com ja s'insinua en els dos fragments seleccionats, la forma a partir de la qual el cronista elaborarà el seu discurs en un i altre conte són diferents. En el primer dels casos, se servirà del testimoni directe de diversos convilatans. Per explicar amb tot luxe de detalls com es va desenvolupar la correguda d'Elies, arriba a voler clarificar l'hora exacta de la sortida, el temps que feia, el traçat exacte que va seguir fins a l'estació d'autobusos, etc. D'aquesta manera, van apareixent al llarg del relat els testimonis del ferrer, del forner, de l'espardenyer o de la venedora de fruita i les seves clientes. Cadascú anirà donant la seva versió dels fets amb el seu to personal i les, que ells consideren, apreciacions necessàries. Així, per exemple, ja no es posen d'acord sobre l'hora en què l'Elies va sortir de casa:

> *Víctor Cardona, el ferrer, es trobava a la porta del seu taller ocupat a desclavar una ferradura malmesa a la Florida, la somera de Juliet de Peris, i assegura que eren tres quarts de nou del matí – «en punt, noi, en aquell instant acabava de veure l'hora al rellotge del campanar». Juliet, que sostenia el rem de la bèstia [...], afirma que eren tres quarts i cinc, basant-se també en el rellotge de la torre. Ara bé, el forner, [...] jura per la salut de diversos membres de la seva família –de poc compromís, d'altra banda, com ara la sogra i un parell de cunyats, perquè mai no se sap– que amb prou feines faltaven dotze minuts per a les nou.* (ECG: 33-34)

Però sí que sembla que hi ha més seguretat en saber el dia i el temps que feia quan va passar tot això:

> *Podem dir, bé que amb cautela i d'una manera provisional perquè el tema es va encetar la setmana passada a la tertúlia del baster i no sabem a quines conclusions s'arribarà, que era un vint-i-tres de juliol, dimarts, i feia una calor torradora, tanta que fins i tot el pinxo de l'agutzil va pensar en descordar-se el coll de la camisa.* (ECG: 34)

La cursa de l'Elies és viscuda per diversos testimonis que, amb els seus comentaris, també ens van donant pistes del caràcter del protagonista. Alhora, aquests personatges tornen a formar de nou un fris que ens il·lustra sobre les relacions i les preocupacions d'alguns dels mequinensans. Començant per l'espardenyer, en aquest cas, no només sabem que l'Elies és un garrepa, sinó que també coneixem la seva obsessió per controlar el calçat de la resta de vilatans:

> *A més, l'Elies sempre ha constituït un misteri obsessiu per al botiguer, que mai no ha aconseguit d'esbrinar com s'ho fa l'altre per gastar només un parell d'espardenyes mentre un vulgar mortal en malmet quatre.* (ECG: 35)

Més endavant, i gràcies a l'Antònia, la venedora de fruita, podem començar a intuir per què corre tant, l'Elies.

> *La pressa, el desfici de l'Elies, ¿no podien significar un agreujament de la seva dona, la Joana, malalta des de feia gairebé un parell de mesos?* (ECG: 36)

Efectivament, la dona de l'Elies està malalta i ell corre per intentar arribar a l'estació d'autobusos abans que l'ordinari de Lleida se'n torni a la capital del Segrià. Ell mateix n'explica els motius al cronista i especifica què li va dir el protagonista del curiós episodi:

> *[...]* (Elies) *«Noi, gràcies a Déu que et trobo; em semblava que no hi seria a temps. He hagut de córrer com un boig. Si el metge hagués acudit quan hem anat a avisar-lo, en el moment que la Joana ha empitjorat, [...] que la pobreta no passarà d'aquest migdia. Aleshores, enmig de la pena que et pots imaginar, m'han vingut al pensament les medecines que et vaig dir anit que em portessis avui de Lleida [...] i m'he dit: Elies, si t'afanyes, encara li podràs dir a l'ordinari que no les porti: que això, ara, ja és tot dat i beneït».* (ECG: 38)

Els trets del caràcter que se'ns havien estat insinuant al llarg de tot el relat, construïts a partir de la visió de diversos personatges, queden perfectament definits al final del conte, quan l'Elies és capaç de córrer fins a treure el fetge per la boca, per tal d'estalviar-se uns diners que no es gastarà perquè els medicaments ja no farien efecte a la seva dona moribunda. La crònica esdevé, per tant, un retrat i una burla d'un personatge gasiu en extrem. A més, la forma de crònica o informe que té el relat, crea un contrast veritablement interessant entre l'objectivitat rigorosa d'un escrit d'aquest tipus, i la hipocresia (per tant, mentida) que mostra el personatge; entre la suposada importància que podria tenir la correguda de l'Elies (digne de ser cronificada) i la mesquinesa final que en resulta. Aquest contrast entre la veritat i la mentida, sempre amb l'apunt irònic de "provisional" que ens marca el títol, és un dels grans encerts del relat. Un relat, que, tot i el canvi de forma, funciona semblantment al que podíem trobar a "Un barril de sabó moll" (també a ECG), en què l'anècdota explicada per diferents veus i perspectives, acaba conjuminant el to i l'estructura del conte, dibuixant a poc a poc el caràcter del protagonista fins a arribar al final "sorpresa".

En canvi, en el segon, «Amarga reflexió sobre un manat de cebes», el cronista es basa en el diari personal d'Horaci Campells, l'únic personatge que, de fet, va viure i ser testimoni (i de quina manera!) dels fets que s'hi narren: la trobada del confident de la

policia franquista Manuel la Lloca sota els porxos de l'arrupit, ben estovat (per algú que, de moment, no coneixem) després d'explicar a la guàrdia civil el que ha descobert de punible últimament entre la gent del poble.

> *Segons consta en el capítol vuitè de la tercera part del diari inèdit de l'Horaci Campells, obra única en el seu gènere [...] entre l'escena que el cronista acaba de narrar i l'instant que l'Horaci trobà Manuel la Lloca sota els porxos de l'Arrupit, van escolar-se un parell d'hores. Ara bé, les anotacions del diari referides en aquest espai de temps no permeten endevinar [...] els dramàtics esdeveniments que succeïen mentrestant a la població; [...] –si fem cas d'un opuscle anònim, «Allò que l'Horaci Campells no conta al seu diari», atribuït per unanimitat vilatana al mateix Horaci Campells– és que el sereno es trobava aleshores en una alcova femenina molt hospitalària [...] situada, segons sembla, en el tercer pis de la caserna de la guàrdia civil.* (ECG: 78-79)

El cronista, per tant, basarà les seves explicacions en el que ja hi ha escrit al diari inèdit de l'Horaci Campells. Excepte en els moments en què, com veiem, el sereno està tan ocupat que no pot explicar què passava aquella nit durant aquella estona concretament. Aleshores, és quan:

> *[...] el cronista provarà de reemplaçar per les coses que realment succeïren a la vila, a fi i efecte de distreure els lectors i evitar que s'adormin mentre arriba l'hora —cada cosa al seu temps —de desvetllar l'esdeveniment crucial d'aquella nit, en aparença, tan serena.* (ECG: 79)

Aquest distanciament irònic, entre el temps narratiu de la història i el que explica el seu propi narrador, és el mateix que havíem vist a «Futbol de ribera», quan el cronista aprofita el temps que es triga a llançar un penal per explicar la politització dels partits de futbol. Semblantment, ara, per evitar que "ens adormim" (no oblidem que la història transcorre de matinada)[157], el cronista ens detallarà què passava aquella nit a Mequinensa, mentre "esperem" que passi el fet tan crucial que, com a lectors, se'ns ha promès de conèixer:

> *A quarts de tres, Pere Canota, diu que per desalterar-se d'una entrevista frustrada amb la pastissera del carreró de la Fleca, decidí que havia d'ensinistrar l'euga per a les corregudes de les festes majors del setembre i la va fer galopar quatre vegades de punta a punta del carrer Nou [...]. mitja hora més tard, la senyora Palmira d'Escarp i Tamariu [...] va eixir, somnàmbula [...] al balcó del dormitori, on cantà tres vegades seguides una ària d'òpera italiana, concretament «La donna è mobile», de* Rigoletto*; [...] l'oncle Silvestre, en anar a gitar-se, es confongué de porta –la fosca, ja se sap– i costà Déu i ajut persuadir el seu veí, l'Eduard Sarroca [...] que allò havia estat una equivocació,*

[157] Es produeix, doncs, un joc metaficcional semblant al que farà a l'inici d'Estremida memòria (EM: 7).

> *facilitada pel fet que les dues dones, la del Sarroca i la de l'oncle Silvestre, es deien Adelaida [...]*. (ECG: 80)

Déu-n'hi-do amb la nit mequinensana! A partir d'aquest instant, retornarem a les peripècies de l'Horaci aquella nit, veurem com es troba amb en Manuel la Lloca i sabrem, precisament gràcies al diari inèdit que serveix de base al cronista, que si aquella nit està tan documentada, és perquè va ser el mateix Horaci Campells qui va apallissar el Manuel la Lloca després que aquest li fes xantatge amenaçant-lo de fer públic que mantenia una relació amorosa amb la dona d'un guàrdia civil de la vila.

Passem al darrer exemple d'aquest apartat parlant d'un conte especialment interessant i singular pel que suposa dins del corpus de la narrativa breu moncadiana. Es tracta de «Preludi de traspàs». Tenim, ara, un conte narrat en primera persona que ens explica els últims instants de la vida d'una dona gran, que al llit de casa seva espera amb nerviosisme la seva darrera hora. D'aquest narrador, a part de ser el nét de la moribunda, no en sabem gaire cosa més, no ens dona dades sobre la seva persona, tot i que, pel context del llibre, aventurem la hipòtesi que es tracta del personatge del cronista, aquell que ha recollit algunes de les històries anteriors i que, en aquest cas, ens il·lustra sobre un episodi que resulta per ell més pròxim i, evidentment, més íntim. Aquí, doncs, s'opera un dels canvis substancials; fins ara el cronista narrava o escoltava històries de caràcter públic, que implicaven diverses persones del poble; encarem, en aquest moment, un episodi de la vida privada.

Tanmateix, si seguim la idea que es tracta del cronista, tindria tota la lògica del món que, un altre cop, se servís de testimonis amb molta memòria per tal d'explicar-nos la història. I és precisament això el que succeeix. En aquest cas, però, el personatge de la tia Ramona, substituiria el del vell Cristòfol com a exemple de retentiva, de persona que és capaç de recordar fil per randa allò que se'ns vol contar. Si es tracta d'un episodi que concerneix un àmbit familiar, tancat, és normal que qui conegui la història sigui algú de la família més directa, i aquesta és, pel nostre narrador, la tia Ramona:

> *La tia Ramona es recorda de tot: té presents els anys de les riades —les del Segre i les de l'Ebre—, els noms dels llaüts que ha vist navegar, els aniversaris de família, no se li despinten de l'esma ni baralles, ni bateigs, ni bodes, ni aparicions de difunts, ni particions de terres, ni les darreres paraules dels moribunds ¿Què serà el que no recordi la tia Ramona, quines galindaines no hi entafora, a la seva memòria? El senyor Honorat, l'apotecari, el qual, segons veus volanderes, li va escalfar el llit manta vegada i la coneix pam a pam, assegura —quan té la nit de rom i melangies, ja que, si no va mau, no bada boca—, que la tia Ramona recorda fins i tot els records dels altres.* (ECG: 56)

La memòria prodigiosa de la tia Ramona no només és lloada pel seu nebot, sinó que queda confirmada per la veu d'un altre testimoni, l'Honorat, l'apotecari, que apareix de nou, subtilment relacionat amb un altre dels temes típics dels mequinensans: les relacions amoroses clandestines. Si la gent dona crèdit al que diu l'Honorat, és perquè corre el rumor que s'havia enllitat amb ella temps enrere, i això, al poble, dona (evidentment) autoritat per opinar.

Veiem, per tant, com se segueix una estructura molt similar a la dels contes anteriors, en les quals un testimoni oral actua de catalitzador de la memòria. L'àvia del narrador és a les portes de la mort; tanmateix, no sembla que sigui això el que la preocupa, sinó "l'episodi de la figuera", que la tia Ramona recorda perfectament, i que es remunta als temps en què l'avi encara era viu i va decidir plantar una figuera al costat de casa. Tot i que a l'àvia no li va agradar gens la idea, un cop plantat l'arbre, ja no es va queixar mai més tot i les molèsties que li produïa durant la seva vida quotidiana per l'enorme espai que ocupava. Això sí, tan bon punt va morir l'avi, va tallar la figuera sense encomanar-se a ningú:

> *La tia Ramona recorda fil per randa aquell dia, i, des que l'àvia és a punt de morir, encara el té més present, no se li'n va del cap. ¿Com podria [...] oblidar el xerric de la serra amb què la seva cunyada, obstinada, tossuda, ressentida, va tallar la soca de l'arbre? L'avi, en sentir-ho, no digué res –feia un quart d'hora escàs que el pobret acabava de morir-se– però es va encarcarar de tal manera –es veu que de la ràbia– que la tia Ramona, la tia Teresa i la tia Carme necessitaren Déu i ajut per acabar d'amortallar-lo.* (ECG: 57)

Gràcies al record de la tia Ramona entenem que l'àvia no tem precisament la mort, sinó el que ve després:

> *I, ara, l'àvia està espantada, albira el final i no vol morir-se, perquè sap que el seu marit l'espera fa quinze anys per demanar-li compte. [...] No voldria trobar-me a la pell de l'àvia per res del món. Segur que ella, ara que es veu el trill als garrons, n'està ben penedida del que va fer; la cosa, però, no té remei, i per això la por se la menja, [...]* (ECG: 58)

Apareix, per tant, una altra vegada, la concepció de la mort que ja hem analitzat anteriorment, com un episodi que no marca ben bé el final de la vida, sinó que, per molts mequinensans, és possible (i fins i tot, probable) que hi hagi una continuació després. El que ens interessa, ara, és haver comprovat com, tot i narrar una història de caire privat (que, per tant, hauria de formar part del gran segon grup que analitzarem a continuació), al tractar-se des del punt de vista del cronista, s'ha mantingut la mateixa estructura narrativa que en els contes en què aquest personatge narrava o anotava un fet

públic. Aquesta història de tall més singular, però, ens serveix per enllaçar perfectament amb el segon gran grup de contes moncadians, els que tenen forma de monòleg.

Contes en forma de monòleg

Analitzem, ara, el segon gran grup de contes de Jesús Moncada pel que fa al seu aspecte formal, els que tenen forma de monòleg. Evidentment, la forma de soliloqui per explicar segons quines accions no és casual. El fet d'adoptar aquest discurs restituït permet accedir de primera mà a la psicologia i, de retruc, a l'actuació dels personatges, de manera que totes les seves accions, per forassenyades que semblin objectivament, queden plenament justificades. La naturalitat que desprenen a l'hora de parlar o d'escriure acaben fent creïbles les seves actuacions a ulls del lector.

Segurament, totes aquestes històries podrien ser vistes i explicades des de vessants tristes o tràgiques, però l'autor ha optat per fer-ho des d'un punt de vista còmic (mai no li estarem prou agraïts) i fa que els personatges expliquin, sovint, només allò que farà gràcia o resultarà divertit per a l'espectador extern. Tot i les penúries que pateixen molts d'aquests mequinensans, les històries són eminentment divertides, i això és degut a la selecció dels fets que s'expliquen durant els monòlegs. Per exemple, a «La Plaga de la Ribera» (ECG) els problemes que es podrien derivar de tenir a pensió completa un delinqüent a casa se solucionen, literalment, amb "quatre catxamones" (ECG: 18) i es passa a explicar només les tendres anècdotes que protagonitza el malfactor adoptat per l'agutzil. A «L'assassinat del Roger Ackroyd» (ECG) es descriuen totes les interrupcions que pateix en Damià mentre intenta llegir la novel·la, però la història s'interromp just en el moment en què hi ha l'esdeveniment tràgic –el tret amb l'escopeta que fereix una somera. A «Amb segell d'urgència» (CA), no se'ns explica exactament com són les pregàries de la noia, ni tampoc ens dona detalls de l'accident del cec, ni de la tristesa que suposa tenir una minusvalidesa d'aquest tipus. Prefereix fer-nos veure tota la història des dels ulls d'una boja completament convençuda dels seus actes. Se'ns expliquen només totes les trifulgues des del punt de vista distorsionat de la noia, i per tant, la història agafa de seguida un to humorístic. A «Preparatius de viatge» (CA) no hi ha cap deix de tristesa per la mort de la protagonista, s'accepta amb total naturalitat, com una cosa habitual; i és precisament l'últim desig de la moribunda el que serveix d'excusa per explicar la patètica història d'amor que ha estat la seva vida. O, un últim exemple paradigmàtic, a «Una finestra al carrer de l'Ham» (CA), tot i els moments

cruels que hi ha en el conte, no se'ns descriu el patiment de la guerra ni de la postguerra, ni s'indaga a fons en la impotència d'haver de lluitar en un bàndol i per uns motius en els quals no creus. L'extrema innocència del narrador, la seva naturalesa simple, porta a bastir la història com un divertit malentès entre un pare i un fill, que aconsegueix tapar de manera divertida l'horrorós teló de fons que conté tot el relat. La importància, doncs, de la veu que adopten aquests personatges quan prenen la paraula és fonamental.

Analitzant els contes, podem diferenciar dos tipus de narradors. En primer lloc, uns narradors-protagonistes caracteritzats, en gran mesura, per la innocència i/o la poca intel·ligència; que, en alguns casos, poden derivar en una figura semblant a la de l'antiheroi. I, en segon lloc, un narrador-secundari-observador més irònic o sarcàstic. Abunden els de la primera classe, que trobem sobretot en els dos primers reculls (HME, ECG). En canvi, és en alguns contes de *Calaveres atònites* on descobrim un narrador més despert, més culte, que quedaria exemplificat, segurament, en les figures de Crònides o de la tia Penèlope.

La classificació dels contes analitzats per tipus de narradors quedaria així:

Innocents i/o poc intel·ligents (antiherois):

Històries de la mà esquerra: «La sirena del Baix Cinca», «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor».

El Cafè de la Granota: «La Plaga de la Ribera», «Paraules des d'un oliver», «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues», «L'assassinat del Roger Acrkroyd».

Calaveres atònites: «Amb segell d'urgència», «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra», «Una finestra al carrer de l'Ham».

Irònic i/o sarcàstic

Calaveres atònites: «Assentament comptable», «Fet d'armes» «Preparatius de viatge», «Esborrany d'una treva», «La metafísica sota les acàcies», «Un dimecres de cendra», «A tall d'epíleg»

Narradors Innocents i/o poc intel·ligents (antiherois)

Com podem veure a la llista de contes seleccionats, Jesús Moncada utilitza en moltes més ocasions personatges no gaire intel·ligents o amb poca cultura per crear unes històries que, implícitament, acostumen a derivar en situacions humorístiques. De la mateixa manera, també es pot comprovar com, sobretot en els dos primers llibres

(HME, ECG), tot i crear escenes divertides amb aquests personatges, no els escarneix o se'n riu, sinó que més aviat són una eina per explicar amb tendresa i fina ironia com podia ser la vida en un poble com Mequinensa. Les seves explicacions ens il·lustren, sovint, la poca cultura que tenien els habitants del poble, no pas per culpa seva, sinó per l'època i l'existència que els havia tocat viure. Això Moncada ho sap, i és per aquest motiu que no els ridiculitza, sinó que més aviat els compadeix i els rescata de l'oblit. Aporten, sovint, allò que Freud anomenava com a humor resultant de la «compassió estalviada» (Freud, 1979: 42), en què ens fa riure i ens alleuja allò que sabem que no ens podrà afectar.

Aquest és un tipus de personatge constant en la narrativa curta de Moncada que funciona particularment bé en els monòlegs en forma d'epístola, on el mateix narrador va descobrint, a poc a poc i sense adonar-se'n, les seves mancances. Mentre que en els contes en forma de monòleg oral, hi trobaríem més la figura de l'antiheroi superat per unes circumstàncies adverses, que esdevenen humorístiques pel lector a partir del singular enfocament amb el qual encara aquests problemes. Especialment reeixits, per exemple, són els casos de contes en els quals l'innocent narrador veu passar la vida per davant, presenciant esdeveniments històrics (que el lector pot identificar perfectament), sense donar-hi massa importància, amatent només a la *seva història*; com per exemple a «Una finestra al carrer de l'Ham» (CA)[158].

En tots dos casos, doncs, els contes parteixen d'un conflicte, normalment banal, que queda magnificat per l'actitud d'aquests narradors-protagonistes quan intenten solucionar-lo. Fixem-nos, verbigràcia, en el forner de «La sirena del Baix Cinca» (HME) que, enganyat pel xofer del poble, fa tot un castell del no res, perquè és evident que el president de la Generalitat no sap ni què és, l'obra de teatre "La sirena del Baix Cinca". A «La Plaga de la Ribera» (ECG), l'extrema bona fe de l'agutzil Jeroni li fa pensar que potser el director de Lleida atendrà la demanda d'acollir un delinqüent a la presó. De la mateixa manera que el barquer de «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues» (ECG) espera que li donin feina després de morir-se. Altres narradors, naïfs però alhora aprofitats, serien els de «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» (HME) o «Paraules des d'un oliver» (ECG), exemples del que més amunt dèiem sobre els protagonistes que es deixen en evidència. Més en la faceta de personatges sense, segons

[158] Un procediment humorístic que es pot trobar també en altres autors de la narrativa catalana, com el conte «El tren», de Mercè Rodoreda, dins *Vint-i-dos contes*. O, a nivell cinematogràfic, al multipremiat film de l'any 1994, *Forrest Gump*, dirigit per Robert Zemeckis i protagonitzat per Tom Hanks.

ells, la sort de cara, hi trobaríem «L'assassinat del Roger Acrkroyd» (ECG). Per últim, és destacable el canvi que opera Moncada a *Calaveres atònites*, recull en el qual seguim trobant narradors extremament innocents com a «Una finestra al carrer de l'Ham», però on també, a partir de les seves paraules, hi descobrim una crítica irònica i, en alguns punts, sarcàstica a alguns poders fàctics del franquisme, com podia ser l'exèrcit o l'església catòlica. Això és ben present a «Amb segell d'urgència» o a «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra» en el qual, la narradora, la senyora Caietana de Móra, afirma convençuda (i preocupada) que Franco va perdre la guerra a Mequinensa, perquè s'estan construint nínxols per a gent obrera que quedaran físicament per sobre dels panteons de la gent d'ordre. Com veurem una mica més avall, les històries de *Calaveres atònites* naveguen en un contingut ideològic que no trobàvem (almenys de manera tan evident) en els dos primers reculls de contes. El volum de narradors innocents en aquest llibre, per tant, és menor que en els anteriors.

Estilísticament, els personatges innocents i/o poc intel·ligents es caracteritzen, per exemple, per l'ús més sovintejat dels diminutius o els augmentatius. La voluntat afectiva que volen donar a les seves explicacions queda demostrada en expressions com les que trobem a «La sirena del Baix Cinca»: *vam començar* ***de seguideta*** (HME: 98); *té una cascadura al cos que no es pot ni menar, la* ***pobreta*** (HME: 99). A «La Plaga de la Ribera»: *es veu* ***de caminet*** (ECG: 15); *Quin trasbals,* ***mareta*** *meva!* (ECG: 17); *Tanmateix, el* ***pobret*** *no va donar mica de guerra* (ECG: 19); *De vegades, surt algun afeccionat, fins i tot* ***avançadot****, però de professional, no en tenim cap* (ECG: 21). Passa el mateix a «Paraules des d'un oliver»: [...] *s'escampa per aquest terme de la nostra vila una allau de* ***foresterots*** *que esvera* (ECG: 29); *Deixen els bancals pelats,* ***xiquet*** (ECG: 29); *Un munt de sacs d'olives [...]* ***acabadetes*** *de collir* (ECG: 29); *Sempre que passava vora aquests* ***bancalets*** (ECG: 30). La gràcia d'aquestes expressions està en el fet que caracteritzen d'una manera tendra els personatges, però, alhora, irònicament, els lectors les podem trobar còmiques. L'exemple més paradigmàtic d'això el trobem a «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues»: *acabes* ***marejadet*** *i no en treus mai l'entrellat* (ECG: 47); *li'n contaria a cabassos; es quedaria* ***esglaiadeta*** (ECG: 47); [...] *si jo tenia l'ànima* ***amaradeta*** *de melangia i no somiava altre que el meu ofici de barquer?* (ECG: 50); *Si fos cert que les ànimes dels* ***pobrets*** *difunts* (ECG: 52); *¿què perdries, Miquel, fent una* ***carteta*** *a la senyora Mort [...]?* (ECG: 52) *No és que jo vulgui prendre la plaça al senyor Caront, però el vaig veure tan* ***cascadot*** *i vell* (ECG: 52). La idea d'adreçar-se a la Mort i dir-li que, amb segons quines històries, es quedaria

“esglaiadeta” o que el barquer Caront està “cascadot” és doblement risible: per la innocència del personatge que les usa i per la lectura burlesca de la mort que n’extraiem els lectors reals. Aquest tret, el d’utilitzar diminutius o augmentatius amb voluntat afectiva (i litòtica pels lectors), es deixa d’utilitzar a *Calaveres atònites*. Segurament es deu a la volguda pèrdua d’innocència de molts dels personatges que apareixen en aquest llibre.

Ja hem vist en un dels apartats anteriors[159] que la fraseologia és clau per a la creació d’aquests personatges. La naturalitat que s’assoleix en aquests monòlegs ve donada per l’ús constant que en fan. No hi ha una diferència substancial entre el discurs escrit i l’oral, però sí que és cert que els narradors de mentalitat més innocent utilitzen molts més refranys i frases fetes, ja sigui en la seva forma habitual o desenvolupant, metafòricament i de forma “inconscient”, l’expressió. S’arriba al punt, doncs, en què hi ha fragments que són autèntiques concatenacions de frases fetes, com a «La Plaga de la Ribera», «L’assassinat del Roger Ackroyd» o, en el darrer recull (CA) l’inici d’«Una finestra al carrer de l’Ham» [160]:

A més, l’escriptor mequinensà és capaç d’incloure aquestes frases fetes en contextos plenament humorístics. És a dir, l’expressió en boca del narrador aguditza encara més la situació divertida que se’ns està narrant; sumant-hi, en aquests casos, la inconsciència del protagonista, que no s’adona de la hilaritat que pot provocar el seu discurs. A la carta «Amb segell d’urgència», la narradora intercala un munt d’expressions populars amb conceptes religiosos. El xoc de conceptes, doncs, és evident. El Sagrat Cor que se li apareix a la protagonista li encomana un “encàrrec pelut” (CA: 32).

L’integrisme religiós de la protagonista és tal, que troba de baix nivell les maniobres de l’església del poble i del seu mossèn:

> *Hauria pogut retreure-li els miracles* ***de pa sucat amb oli*** *que s’inventa quan li convé i dels quals* ***et faré cinc cèntims*** *amb més calma però vaig estar-me’n.* (CA: 37)

Finalment, i lligant el tema de la fraseologia amb la poca consciència del narrador, vegem què li diu la protagonista d’aquest conte al miner cec a qui pretén ajudar:

> *Vaig portar-li una dotzena de pastissets. «[...] M’han dit que ets molt llaminer però vés amb compte amb la golafreria; sovint* ***mengem més amb els ulls que amb la boca****.» Va fer una ganyota estranya, encara no sé per quin motiu.* (CA: 35)

[159] Veg. apartat Oralitat (p. 48).
[160] Ibidem.

La noia, com ja hem vist en altres contes, deixa en evidència la seva estupidesa sense adonar-se'n. No obstant això, cal destacar que la mateixa narradora, unes pàgines més endavant, sí que es mostra conscient de la diferència entre el llenguatge literal i metafòric, i és capaç de fer-ne mofa:

> *Quan el cec va sentir-me, «Sóc jo, Jaume» influït, és clar, per la dona, va dir-me que me n'anés. No volia veure'm. Veure'm, va dir, el desgraciat. ¿Amb què?* (CA: 38)

Així doncs, podem veure com en els contes de *Calaveres atònites*, es perd una mica la figura del narrador innocent i, en cas que aparegui, Moncada és capaç de sacrificar la coherència total del personatge en benefici de la situació humorística, com passa en aquest últim exemple.

Narradors irònics i/o sarcàstics

Contràriament, els altres tipus de narradors que trobem són utilitzats d'una manera diferent. Si bé també creen, amb les seves paraules, situacions humorístiques, en aquest cas és l'actitud davant l'actuació d'altres personatges la que fabrica la comicitat. En conseqüència, si abans parlàvem de la mirada tendra que Moncada posava sobre els seus personatges, en aquest cas fa que hi descarreguin una evident "mala llet" contra certes actituds i comportaments d'aleshores. A *Calaveres atònites*, sota la ironia s'hi amaga també una crítica i una burla contra un tipus de societat –la franquista i les seves ramificacions– que queda ridiculitzada tot i no ser el motiu principal dels contes. Perquè si abans els personatges tenien una excusa per redimir-se dels seus errors, ara, l'actitud hipòcrita de la burgesia i de l'església hi són retratades a la perfecció. En aquests casos, doncs, també hi ha un evident sarcasme, un podríem dir-ne humor crític de càrrega ideològica. Ens trobem, per tant, davant de narradors que no protagonitzen directament la història sinó que en són o n'han estat testimonis i que "ara" l'expliquen afegint el seu punt de vista particular. Aporten, consegüentment, una visió irònica o sarcàstica sobre els fets que estan descrivint. En alguns casos hi segueixen apareixent personatges innocents que són el desencadenant de la història («Assentament comptable», «Fet d'armes», «Preparatius de viatge»), però ja no porten ells la veu cantant, cedeixen el discurs a algú altre que explica la seva història tal com l'ha viscuda. Relligant aquestes últimes idees, la de personatges innocents i la de crítica, en aquest cas, a la moral

catòlica, podem observar aquest fragment de «Preparatius de viatge», en el qual Crònides, el jutge de pau de la vila, es mofa, sarcàsticament, de la hipocresia de la burgesia i de l'església pel que fa al tema del suïcidi:

> *Si ets de dretes i, a més, de bona família, entenent la bondat en termes de patrimoni, per molt que vulguis esquitllar-te de la glòria celestial, ho tens fotut; ja pots fer mans i mànigues, estàs condemnat a patir-la. Encara que cometis el que l'Església considera el més horrorós dels pecats, el suïcidi, volant-te, per exemple, la closca d'un tret, el mossèn Ambròs de torn es traurà de la mànigа l'argument (en llatí, per descomptat, fa més efecte) per justificar que, en la dècima de segon escolada entre l'acció de prémer el gallet de la pistola i l'esmicolament del teu cervell per l'impacte de la bala, t'has adonat que perpetraves un pecat gravíssim i te n'has penedit per amor a Déu. Et colgaran, doncs, en terra sagrada, amb el cerimonial prescrit. La família quedarà bé, l'Església es cobrarà amb escreix la llatinada, i la teva ànima, embadalida, pujarà al paradís.* (CA: 110)

La crítica mordaç a l'actitud de l'església que fa Crònides és prou evident amb aquests comentaris referits al patrimoni dels rics i a l'actitud falsa i hipòcrita dels capellans, que podien arribar a canviar, sense cap mena d'escrúpols, l'actitud davant d'un tema com el suïcidi depenent de la condició social a la qual pertanyessis. Però Crònides no es queda aquí, també deixa anar comentaris sobre el col·legi de monges on estudiaven les noies del poble, i per tant, la pobra i innocent protagonista de la història, que va arribar al matrimoni sense tenir coneixements sexuals de cap tipus:

> *Les monges la consideraven la seva obra mestra. [...] Entre misses, rosaris, tríduums, novenes, classes de piano i lectures edificants, ningú no havia considerat necessari alliçonar la Carola sobre els mecanismes destinats a perpetuar l'espècie humana, una funció fisiològica ineludible, per bé que, segons les monges, força desagradable i perillosa: malgrat el sagrament del matrimoni, el contacte físic, ecs, fregava el pecat mortal de la luxúria. Una senyoreta digna d'aquest nom, s'hi havia de sotmetre amb resignació, guiada només per l'objectiu sublim de la maternitat.* (CA: 104-105)

El règim franquista torna a rebre les crítiques irònіques encara una mica més endavant, en un exemple paradigmàtic, al final, de *sermocinatio*:

> *Els rumors van disparar-se per última vegada per última vegada fa cosa d'un any i mig, durant una passa de grip força mortífera, davant la qual, l'imperi franquista, malgrat mantenir relacions privilegiades amb la divinitat a través del Vaticà, va mostrar-se tan vulnerable a les escomeses del virus com les degenerades, putrefactes i escarnides democràcies.* (CA: 108)

Podem comprovar, per tant, com aquest narrador utilitza el sarcasme, no només amb voluntat humorística, sinó també com a forma de reflexió moral utilitzat per fer una

crítica de la societat o dels costums de l'època. Vegem un últim exemple d'això en un altre conte del recull, «A tall d'epíleg», en el qual el mateix Crònides descriu, irònicament, les visites que feia la policia a cases particulars i a hores intempestives:

> *¿Qui no ha rebut alguna vegada en pijama i a les talúries una parella de membres d'algun dels cossos de seguretat, que els rascanyosos de mala fe anomenen repressius? Vetllen sense descans per nosaltres, no tenen hores. Hauríem d'estar-hi acostumats, però ens costa, vet-ho aquí.* (CA: 220)

La voluntat irònica de Crònides a l'hora d'exposar els casos no concerneix, només, la crítica al règim dictatorial del moment, també resulta enormement divertida l'escena en la qual explica, a «Assentament comptable», els problemes que va tenir un mequinensà, durant la guerra del francès, per ser honest i no robar:

> *Els ocupants van confiar en ell fins que algú va alçar la llebre: no lladrunyava [...] ¿Com era possible que l'Anguí no fes córrer l'ungla? ¿Era normal que no afaités ni un pa de munició malgrat l'abundància de fato? Tanta rectitud, miri pel cap que vulgui, resultava sospitosa. Més i tot, constituïa una traïció a l'esperit del cos de la intendència militar universal. El xicot, per força, amagava l'ou. [...] L'Anguí no era un babau, va flairar de seguida que el vigilaven. [...] Ben a repèl, cal dir-ho, va decidir-se a robar el mínim indispensable per salvar la situació i establir la seva innocència. Cisava, per entendre'ns, una mica més que el seu ajudant, i una mica menys que el seu superior immediat: [...] Com era previsible, va recobrar la confiança del cos d'intendència.* (CA: 60-61)

Resulta destacable, abans de tot, la riquesa de paraules o d'expressions sinònimes de *robar* que és capaç de posar Moncada en boca de Crònides en tan poc espai: *lladrunyar*, *fer córrer l'ungla, afaitar* i *cisar*; a més de l'expressió que remet a l'engany, *amagar l'ou*. Retornant al tema, és una mostra més del tarannà irònic dels mequinensans, com el que hem vist anteriorment[161] de donar per feta la xafarderia de la gent del poble.

A *Calaveres atònites*, no només hi trobem Crònides com a narrador amb dots irònics, a «Un dimecres de cendra», la narradora de la carta, una "puta il·lustrada" (en paraules seves, CA: 147), també ens deixa anar unes quantes perles; a propòsit del bordell que regenta, diu: «Si no tractés la gent a baqueta, el Calipso, a més de ser una casa de meuques, ho semblaria» (CA: 150). I una mica més endavant, hi retrobem una ironia dedicada a l'estament eclesiàstic –com hem anat veient, un dels blancs preferits de les crítiques moncadianes:

[161] El personatge de Penèlope, amb to irònic (p. 202).

> *Li diré de passada que mantenim una relació molt estreta amb l'estament eclesiàstic: quan tenen algun compromís amb col·legues estrangers de visita a la ciutat, me'ls porten perquè m'hi puc entendre en llatí.* (CA: 157)

Un altre personatge amb aquestes aptituds és la tia Penèlope, que, a «Esborrany d'una treva», posa en dubte les conviccions ideològiques d'un treballador després d'obtenir un ascens:

> *Diuen que la funció s'apodera de l'home. Ningú no em traurà del cap, però, que la facultat més afectada pel canvi és la memòria. Un exemple recent, força comentat, en tenim en el Pasqual Gandesa: d'ençà que van fer-lo capatàs de la mina on treballa, ha oblidat, ves per on, les reivindicacions laborals que defensava amb les ungles el dia abans.* (CA: 129)

Veiem, doncs, com diversos narradors són capaços d'expressar-se amb unes habilitats semblants. En aquest punt, és pertinent recordar les paraules que Jordi Malé va dedicar a aquest tema en la seva elogiosa ressenya de *Calaveres atònites*: «Si, en tot cas, alguna objecció pot fer-s'hi és que, malgrat que aquesta modalitat narrativa comportava la tria d'una perspectiva diferent per a cada personatge, l'autor –és a dir, el seu inconfusible estil literari –es traslluei x massa evidentment en tots i cadascun dels parlaments que es van succeint, de manera que a l'últim un pot tenir la sensació que ha estat escoltant diferents manifestacions d'un mateix i fabulós Proteu. No és que calgui plànyer-se'n, ja que, llegint Moncada, tot això que hi tenim guanyat». (151; 2000) És cert que, segurament, es nota molt la mà de l'escriptor mequinensà en la creació d'aquests contes. I que, mirat amb ulls plenament objectius, resulta poc creïble la capacitat explicativa i descriptiva de tants personatges en un mateix indret. Però resulta innegable, també, que la qualitat i la riquesa del llenguatge és tan extraordinària, que pot passar per sobre de qualsevol altra consideració de lògica argumental.

Un últim aspecte a analitzar pel que fa a la figura del narrador és l'ús dels diàlegs en els monòlegs epistolars. Dit així, sembla que pugui ser una contradicció (que un monòleg contingui un diàleg); però en els primers contes en forma de carta Moncada inclou el discurs directe de personatges que parlen amb el narrador o, fins i tot, del mateix narrador quan es tracta de recordar situacions determinades del passat. Fixem-nos en aquest fragment de «La sirena del Baix Cinca», en el qual el forner que escriu la carta abandona el relat que havia fet fins aleshores, per exposar la seva reacció quan va saber que el president volia anar a veure l'obra de teatre:

> *M'he quedat de pedra picada, amb la pala a la mà, i si no arriba a ser allí l'Heracli, se m'hauria socarrat una fornada sencera de llonguets!*

> *-Només em faltava aquesta! –anava dient jo, desesperat, mentre ell desenfornava-. Quedar malament amb el president! Ara sí que em voldria morir! -Home, Gregori, asserena't –m'ha dit l'Heracli en enllestir la feina-.* (HME: 101)

O en aquest del conte «La Plaga de la Ribera»:

> *És animadot, rialler i xerra pels descosits, però, de vegades, s'esfondra:*
> *-Sóc un fracassat, senyor Jeroni!*
> *-No exageris, home! –li dic jo amb el propòsit d'animar-lo-. Si encara ets una criatura, tens tota la vida per davant! Qualsevol dia et soltarem i amb la teva traça...* (ECG: 19)

Si parem atenció, la inclusió d'aquests diàlegs enmig de les cartes resta credibilitat a la forma del conte. Una epístola no acostuma a contenir reproduccions del discurs directe de les persones que s'esmenten. És com si Moncada, en alguns moments, hagués oblidat la construcció formal del conte que està escrivint (una carta) i prengués la forma de relats no monologats.

Això canvia a *Calaveres atònites*, en què les intervencions d'altres personatges queden incloses dins del discurs del narrador. Així doncs, casos com els anteriors queden com a discurs reportat o, en paraules de Genette (1972: 228), "discurs narrativitzat". És el que es produeix, per exemple, a «Amb segell d'urgència»:

> *[...] l'Honorat del Rom, aquest apotecari descregut, guaita quin un, va escudellar-me el mateix. Davant la meva determinació, el barrut va suggerir-me prendre til·la a raig per als nervis i ficar-me taps a les orelles per no plegar missatges celestials. [...] Quan vaig anar a la impremta [...] l'Arnau també va ficar cullerada i va recomanar-me que em busqués un festejador ben eixerit.* (CA: 37)

I, en les ocasions en que sí que reprodueix les paraules exactes dels altres personatges, ho fa usant les cometes baixes o *guillemets* («»), de manera que les intervencions queden molt més integrades al discurs:

> *L'últim va ser el doctor Beltran. «El pobre Jaume no té ni ulls –va etzibar-me indignat, al carrer de la Barca–, no pot ni recobrar la vista, deixa'l en pau.». Un altre que es deixava engallinar pel Maligne.* (CA: 37)

Aquest petit detall –eliminar els guions en els discursos directes d'altres personatges– ajuda els contes en forma de carta a guanyar molta versemblança, i és un dels canvis que opera Moncada entre els dos primers reculls de relats i el tercer. Una, de nou, mostra evolutiva en la concepció d'aquestes històries.

Així doncs, pel que fa a la figura del narrador, en tenim de dos tipus: el primer, de caràcter més innocent (o poc intel·ligent), que protagonitza el seu propi relat i que trobem, sobretot en els dos primers llibres (HME i ECG); un narrador, lògicament, preocupat pels seus assumptes i que és divertit per al lector a causa de la vehemència amb la qual tracta uns temes que, vistos des de fora, no semblen tan importants. I, el segon, de to més irònic, que explica uns fets que no li han succeït directament a ell i que, segurament a causa d'això, és capaç de projectar al damunt de la història una mirada sorneguera sobre allò que està explicant. En tots dos casos, és clar, l'element humorístic és primordial. Estilísticament, hem comprovat l'ús dels diminutius i de la fraseologia que domina en els narradors de la primera classe i, finalment, com canvia l'ús del discurs directe en alguns dels personatges que apareixen en els monòlegs.

Precisament, dels personatges que "reben" aquests monòlegs, és del que parlarem a continuació.

Narratari del monòleg

Ja hem vist anteriorment que els monòlegs dels personatges moncadians sempre tenen un receptor. Ara bé, l'actitud amb la qual parlen els narradors d'aquestes històries varia en funció de qui els està escoltant. Els monòlegs orals sempre es produeixen entre mequinensans, però les cartes, a vegades i com hem pogut anar observant, poden anar dirigides a persones de fora. I no és el mateix escriure a una persona de Mequinensa que fer-ho a algú que no coneix el poble. En cap cas. Vegem-ne les diferències.

Llunyà

El fet d'enviar cartes lluny de Mequinensa és una excusa perfecta per tal de presentar aquesta particular població. Els narradors aprofiten per fer d'ambaixadors de la vila i, a més de presentar-se ells mateixos, explicar una mica com és el singular indret on viuen. Aquest tipus de cartes les trobem sobretot en els dos primers llibres (HME i ECG). Són els contes «La sirena del Baix Cinca», «La Plaga de la Ribera» i «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues». Amb aquestes epístoles, enviades a forasters, es té l'oportunitat d'anar ensenyant algunes de les escenes quotidianes del poble, com en el primer dels relats esmentats:

> *S'acosta Pasqua Florida, les dones van venir, com cada any, a coure coques, magdalenes, pastissets i carambous, i no vulgui saber el terrabastall que s'organitza en dies així. De no passar-ho! Quin guirigall! El forn ja s'omple de*

> *bon matí. Totes les parroquianes criden alhora; totes, si les escoltes, han arribat la primera i, si no et quadressis, et farien ballar la coroneta o perdre l'oremus.* (HME: 98)

O, com veiem a «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues» d'exposar la quantitat de gent que porta aquest cognom, Garrigues, a la vila:

> *Abans de continuar, li he de dir que jo, senyora, sóc el Miquel Garrigues, dels Garrigues del carrer Nou. Faig l'aclariment perquè, a la vila, entre els del carrer Major, nosaltres i els de la plaça de la Carpa hi ha una tracalada de Garrigues que si no t'hi fixes bé, de caminet prens uns Garrigues pels altres. Perquè passa que els Garrigues del carrer Major tenen, el mateix que els Garrigues del carrer Nou, els ulls desaparellats de color.[...] Per això, la gent ens anomena els uns, els Garrigues del Dia i la Nit, i, els altres, els Garrigues de la Nit i el Dia. Quant als Garrigues de la plaça de la Carpa,[...] no presenten res de particular pel que fa el color de les ninetes; si els anomenem Cruïlles, és perquè miren amb un ull a Xerta i amb l'altre a Tivenys.* (ECG: 48)

Una de les virtuts que també podem deduir d'aquests relats és el contrast total entre la forma i el contingut. Es tracta d'enviar cartes a personalitats de fora del poble (fins i tot a la Mort), un fet que requereix, en teoria, un gran respecte i així es mostra en la manera de presentar-se i en el fet d'utilitzar en tots els casos el *vostè*. Ara bé, la formalitat de la carta no es correspon, sovint, amb el contingut íntim que acaba tenint. D'aquest xoc en surt, també, la situació humorística. Tant les cartes adreçades al President de la Generalitat o al director de la presó de Lleida com l'enviada a la senyora Mort contenen confessions de caire privat impròpies en una comunicació d'aquest tipus. La innocència d'aquests personatges els porta a mantenir un excés de confiança amb el seus respectius narrataris, i d'aquí la seva gràcia.

Pròxim

A *Calaveres atònites*, en canvi, s'inclouen diverses cartes entre mequinensans o a persones relacionades amb ells. Un dels personatges centrals d'aquests contes, i l'excusa de la seva forma d'epístola, és el cardenal de la cúria romana Maties, descendent, com anem descobrint a mesura que avança el llibre, d'una llarga tradició de llaüters del poble. El fet que aquest personatge visqui lluny de la vila (al Vaticà) serveix de pretext per tal d'enviar-li prolixes cartes narrant-ne les novetats. És el que trobem a «Amb segell d'urgència» i a «Esborrany d'una treva». Són dos exemples útils perquè es tracta de dues cartes completament oposades. El primer cas, escrita per una neboda que l'adora; i, el segon, per la tia Penèlope, que més aviat se'n fum de l'alt rang al qual ha arribat el cardenal. En tots dos casos, però, hi ha una confiança en el tracte molt

destacable. Ara ja no calen presentacions, es parla de tu a tu. La gràcia d'aquestes dues cartes ve del fet que, tot i tenir un mateix narratari, és com si parlessin amb dues persones diferents, són les dues cares d'una mateixa moneda. A «Amb segell d'urgència» s'hi adreça tota l'estona com a "venerat oncle Maties" i el veiem dibuixat com una persona recta, severa i de profundes creences religioses:

> *Com tu dius sempre, cal pregar. L'oració és la millor de les medecines, Davant d'un parenostre, d'un credo o d'un salve ben dits, ¿què t'he d'explicar, a tu?, ni els microbis més insidiosos tenen res a pelar, i guaita que n'hi ha de ben repatanis.* (CA: 30)

La Berta, la narradora, se li queixa de la poca comprensió que rep en un poble de descreguts com Mequinensa i ho atribueix tot a l'enveja:

> *Només li falta la influència de la Penèlope. Aqueixa pecadora ens la té votada perquè no vas convidar-la a la cerimònia de la teva investidura com a cardenal a Roma. El moc li va coure. La desgalgada hauria donat la manera de caminar per ser-hi present.* (CA: 28)

Ara bé, la imatge que mostra la mateixa tia Penèlope del cardenal Maties a la carta que li envia («Esborrany d'una treva»), ens dibuixa un personatge ben diferent. Segons sembla, en Maties va abraçar la fe catòlica després tenir una aparició quan va caure d'una bicicleta (com sant Pau va caure d'un cavall), mentre tornava d'una pregària a Lleida. La tia Penèlope, afirma que no va anar pas així:

> *Sí, la veritat. Perquè el jove llaüter no tornava d'una ermita sinó d'un bordell de Lleida amb dos amics que no van sentir cap veu celestial i que, per art de màgia, van desaparèixer de la història quan aquesta, anys més tard, va esdevenir un miracle. Si ara vols saltar-te unes ratlles per no pecar de pensament, tu mateix; [...] Miracles a banda, te la vas diguem-ne fotre perquè la roda del davant va punxar.* (CA: 131-132)

Si els narrataris llunyans fan una simple funció de lectors ficticis, totalment passius (tot i que se suposa que, posteriorment, haurien de resoldre el problema que se'ls planteja), els narrataris més pròxims poden tenir un paper més actiu en el desenvolupament de la trama. La confiança que hi ha entre interlocutors permet revelar-nos intimitats de les dues parts (abans només n'hi havia per part del narrador) i que, tots dos, tinguin un paper més dinàmic dins de la història.

Així doncs, a «Nigra sum», la majordona Leucofrina explica com va ser enganyada per mossèn Ambròs, amb qui, innocentment, compartia unions "místiques" (llegeixi's sexuals) pensant que formaven part de la seva feina, sense saber que el mossèn del

poble tenia, alhora, altres amants. Quan ho descobreix, li cau la bena dels ulls i decideix venjar-se organitzant una conspiració contra el Vaticà; per aquest motiu necessita la col·laboració secreta de la tia Penèlope, la seva anterior enemiga, a qui escriu sol·licitant ajuda:

> *Com et deia al principi, no vull desaparèixer sense posar algú digne de confiança al corrent de la història. La persona més indicada ets tu. ¿Qui pot saber-ho millor que la teva enemiga aferrissada? He meditat molt sobre les teves crítiques i et ben asseguro que, el dia que posarem els peus al Vaticà, farem una bona escombrada*. (CA: 196-197)

Com podem veure, tot i que el cardenal mequinensà no surti en aquest relat, hi ha novament una crítica a l'església catòlica i a la hipocresia dels seus representants, que no prediquen pas amb l'exemple. Seguint amb el fil temàtic, podem deduir del discurs de la Leucofrina que, anteriorment, hi havia hagut una relació amb la destinatària de la carta, havien intercanviat opinions, fet que facilita a Moncada elaborar un text més incisiu i directe.

En resum, la manera de concebre els contes canvia en funció del seu narratari. Un de llunyà es presta més a la presentació de la societat mequinensana en general, d'una manera més superficial, i cerca el factor humorístic a partir de la discordança entre forma i contingut. En canvi, el narratari més pròxim comporta una major confiança per ambdues bandes, fet que ens porta a conèixer més detalls i particularitats dels personatges.

Digressió humorística

Arribats a aquest punt de l'estudi, ja hem pogut veure com gran part de la gràcia i de la comicitat dels contes parteixen del peculiar estil a l'hora d'explicar-se que tenen els mequinensans. Així doncs, ara observarem l'habilitat que tenen els personatges per amanir les seves històries amb explicacions, apunts i disquisicions paral·leles a allò que s'està narrant. La capacitat que mostren (cada cop amb més perícia) per allargar les històries és també una prova de l'evolució d'aquests contes. La digressió en la narrativa curta de Moncada és un tret que podem trobar ja en els primers llibres, però s'anirà accentuant i perfeccionant amb el pas del temps. Com en altres qüestions que hem analitzat, també hi podem trobar dues etapes, diferenciant els primers relats dels últims. En els primers hi trobaríem una digressió natural, que queda encaixada dins del discurs; i en els segons, una digressió més evident que amara gairebé tot el relat.

Abans, però, val la pena fer un cop d'ull al concepte de "digressió", que queda definit a partir de les paraules d'Henri Morier:

> «Partie du discurs où l'auteur s'éloigne du sujet, pour narrar una anecdote, un souvenir, dépeindre un paysage, un objet d'art, etc., et leur donner un développement inattendu. C'est une histoire en marge de l'histoire.» (1961: 365)

Aquesta "història al marge de la història" és el que trobem sovint en els monòlegs moncadians, en els quals el protagonista dona unes quantes voltes al tema en lloc d'anar al gra i explicar què és el que passa realment. Tota aquesta divagació és el que moltes vegades resulta còmic. Per exemple, a «La Plaga de la Ribera» (ECG) el protagonista s'esplaia a explicar com ha de ser un bon agutzil, cosa que no té res a veure amb la veritable història que l'ocupa en aquell moment:

> *[...] corre cada pinta d'agutzil per aquestes rodalies [...] No saben ni posar-se la gorra de plat com cal. [...] cada pregó requereix el seu to de veu, la seva melodia, amb unes pauses ben col·locades i uns punts de força i lluïment.* (ECG: 15)

I, de fet, el mateix personatge és conscient una mica més endavant que la seva carta conté, de moment, més palla que contingut: «Després d'haver llegit aquestes ratlles, vostè es deu dir: «Molt bé; ¿però per què m'escriu el Jeroni?» (ECG: 16).

Sense adonar-nos-en, els personatges ens introdueixen en altres històries que no tenen directament a veure amb el tema que s'està tractant, però que serveixen per, en paraules de Randa Sabry a propòsit de les característiques de la "digressió": «ralentir l'action, la freiner et créer un contraste» (Sabry, 1992: 6). La narració de les històries es dilata gràcies als parèntesis que són capaços de fer els narradors al bell mig de les seves explicacions; parèntesis, a més, fets d'una manera molt natural i gens forçada. Així doncs, el forner de «La sirena del Baix Cinca» (HME) es pot estendre a descriure exactament com són els assajos de la seva obra de teatre i qui representa cadascun dels personatges:

> *Només li diré que el Salvador, el pregoner del poble, que fa de malvat, va interpretar la seva part amb tanta convicció que ens va esglaiar a tothom, fins i tot a mi, l'autor de l'obra! Però, si el Salvador va estar formidable, ¿què li contaré de la Marieta? Allò no es veu cada dia! [...] Quina gràcia de moviments, quina dolçor, quina entonació de veu!* (HME: 98-99)

O el barquer de «Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues» (ECG), que s'embolica a explicar la mort d'un altre mequinensà per justificar la pressa per dictar la seva carta:

> *[...] la dicto avui, sense esperar a demà, no sigui cas que, per desídia o galvana se me'n vagi tot en orris i em quedi de soldat de peu. De més verdes n'he vist madurar; encara no fa un any –a l'abril serà l'aniversari– en aquesta mateixa taula del Cafè de la Granota on ara ens trobem la Clenxa i jo, l'oncle Campells, un homenàs de ferro colat que pareixia que no s'havia de morir mai de la vida, va cascar-la de sobte mentre jugava la botifarra. I no es pensi que és l'únic. De casos semblants, li'n contaria a cabassos;* (ECG: 47)

Aquestes digressions dels personatges permeten introduir apunts humorístics a la història. És destacable, però, que en la majoria d'aquests casos, la divagació del personatge no és pas "volguda". És a dir, la digressió, que queda perfectament inserida dins del discurs, es produeix sense que ells mateixos se n'adonin. La gràcia està en com Moncada és capaç d'elaborar uns discursos ordenadament caòtics, en els quals sembla que el narrador perd momentàniament el fil del discurs per reprendre'l, sempre, més endavant. Les digressions dels personatges són parèntesis, illes enmig dels relats, que l'espongen i els doten de valor còmic.

On trobem, tanmateix, un autèntic domini i un augment de la importància de la digressió és a l'últim recull, *Calaveres atònites*. El fet que gairebé totes les històries estiguin narrades en forma de monòleg permet a Moncada posar en pràctica de forma brillant la divagació d'aquests personatges que van saltant en el seu discurs d'un tema a un altre sense acabar de concretar-lo. Aquesta és, en gran part, una de les qualitats d'aquests relats, perquè l'habilitat per a la dilació d'allò que s'explica permet anar augmentant la tensió de la història fins a arribar a una catàfora final –que acostuma a contenir, alhora, una vessant còmica. En aquest sentit, Moncada mostra una creixent habilitat respecte als contes anteriors per poder-ne mantenir durant més temps el pols narratiu. Les històries ara són més llargues i l'autor és capaç de mantenir activa la curiositat del lector per saber com s'ha arribat a la situació que es planteja a l'inici.

Si com hem vist en els exemples anteriors, Moncada introduïa els matisos i les divagacions dels seus personatges d'una manera natural, ara el domini del relat li permet, fins i tot, d'avisar que trigarà una estona a saber exactament què ha passat. S'avisa, doncs, l'oient ficcional (i a la vegada, el lector real) del relat que hi haurà una digressió a dins de la història. Com trobem, verbigràcia, a *Assentament comptable* (CA):

> *Aquí he de fer un incís, senyor secretari, una petita disquisició de caire genèric, com diria el doctor Beltran, sobre els Anguí, la família de l'home de l'Elisenda.* (CA: 60)

A partir d'aquí, i emprant la tècnica de l'analepsi, s'explica tota una altra història curiosa i divertida sobre els orígens familiars d'una certa peculiaritat d'un dels personatges. Acabada l'explicació, es reprèn el fil una mica més endavant: «Ara, senyor secretari, ja disposa de les dades per comprendre la reacció de la xicota» (CA: 63).

Si ens hi fixem, veurem com durant tres pàgines, el narrador ha aconseguit allargar un relat que, en realitat i resumit, no passaria de ser un petit i còmic accident domèstic.
Una nova mostra apareix a l'inici d'«Aparició providencial de la sardina»:

> *Perquè el cas li resulti comprensible, permeti'm fer una mica de marrada per la història familiar. No s'esveri home: serà una volta breu, acabo de dir-li que estic baldat.* (CA: 115)

Aquest exemple encara resulta més irònic perquè podem deduir la reacció de l'oient de ficció del relat davant de l'advertència que la història serà llarga, i que calen uns aclariments per tal de poder entendre amb total plenitud la història que vol contar. És a dir, en aquest cas, el conte és tota una digressió per l'arbre genealògic i la pròpia vida del narrador per tal d'arribar al moment present en què l'està explicant.

Moncada excel·leix en aquest tipus d'històries que també posa en pràctica a «Una finestra al carrer de l'Ham» en què el mateix personatge torna avisar que potser s'allarga i fins i tot que, en alguns moments, pot ficar la pota desviant-se del tema original que l'ha portat davant del jutge Crònides (avisa, doncs, de la digressió):

> *Amb seu permís, doncs, començaré pel començament. Com que estic molt dolgut, si veu que desbarro, avisi'm sense manies, "Alfred que fas planxa", i me'n desdiré a l'acte.* (CA: 67)

Una observació plenament irònica perquè la gràcia del discurs és, precisament, els moments en els quals es podria considerar que "fa planxa".

O a «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra» en què la narradora també adverteix des d'un bon inici que té mal geni i que haurà de fer una explicació prèvia al tema que vol tractar:

> *Li prego, però, que, quan em vegi clavar cops d'ombrel·la a la taula, i en clavaré perquè em sé el geni, no s'ho agafi com una cosa personal. [...] Per tal que m'entengui, jove i capti la meva força moral en aquest assumpte, li'n faré cinc cèntims.* (CA: 43)

Bé, en realitat, aquests "cinc cèntims" són gairebé, altre cop, la totalitat del conte que, tal com advertia la narradora a l'inici, acaba així:

> *Aquest jutge del dimoni ho farà mal que sigui a força de bastonades. Així, jove, ¿ho veu?, així! I no se m'espanti: ¿oi que ja l'havia avisat que acabaria clavant cops a la taula amb l'ombrel·la?* (CA: 55)

Veiem, doncs, com a *Calaveres atònites* la digressió guanya moltíssim protagonisme, ja que els seus relats, en gran part, estan construïts a partir d'aquesta estratègia discursiva. Es presenta un tema, un conflicte a solucionar, però per tal de resoldre'l els personatges sempre *necessiten* posar en antecedents o contextualitzar el lector o l'oient. No hi ha, doncs, només, una trama principal, sinó que d'aquesta trama se'n deriven moltes d'altres per tal de "distreure" el lector fins al desenllaç. A mesura que el narrador va explicant detalls al voltant del tema que es presenta a l'inici, va creixent l'expectativa. Sovint, el seu discurs ve marcat per un to transcendent, com si fos quelcom de vital importància i l'esclat final del conte es produeix, precisament, quan descobrim que es tractava d'alguna cosa més aviat banal (si no ets mequinensà, és clar). Lògicament, aquesta estructura té molt a veure amb la idea d'anticlímax que també havia posat en pràctica a les novel·les.

Un bon exemple d'això el trobaríem a «Esborrany d'una treva» (CA), carta en la qual la tia Penèlope amonesta el cardenal Maties per no venir a Mequinensa. Durant tot el relat es va especulant sobre els motius de la seva no presència: insinuacions i rumors d'uns i d'altres van prenent cos a la carta de Penèlope. Què n'opinen rics, pobres, joves i vells. I s'aprofita, també, per repassar alguns punts foscos de la biografia d'aquest suposat mequinensà universal. Ara bé, per què hi havia tant d'interès que en Maties visités la vila? Per què tant d'enrenou per la seva incompareixença? Fins a l'última pàgina, no tenim l'autèntic motiu de la carta:

> *Polítiques a banda, ens hauríem tret el barret davant d'un cardenal capaç de presentar-se a Mequinensa per participar en lloc del seu germà, que s'ha trencat una cama i no pot fer-ho, en la correguda de llaüts de la festa major, a fi que el seu pare, vell i malalt, no passi el tràngol de veure que la família no es trobava present en una prova on no hi havia faltat mai d'ençà que el món és món.* (CA: 134)

Tota una carta expectants per conèixer la gravetat de l'assumpte que requeria la presència del cardenal per acabar descobrint, finalment, que el problema és no haver aparegut a la cursa de llaüts de la festa major quan era de menester per a la família. Casos similars serien els d'«Una finestra al carrer de l'Ham», en el qual es van explicant totes les peripècies de la guerra civil per acabar solucionant una burla d'un pare al seu fill; «Aparició providencial de la sardina», en el qual un home explica la seva vida de noble tronat per tal de justificar què fa a primera hora del matí, exhaust, davant del jutjat de pau; la indignació absurda de Caietana de Móra per l'ús del cementiri que s'està fent a «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra», etc.

Hem pogut observar, en resum, com la digressió és una part molt important en els contes monologats de Jesús Moncada. Serveixen, en el primer dels casos, com a tècnica de dilació dels relats, com a mostra de la naturalitat dels parlants o narradors escrits, capaços de saltar d'un tema a l'altre sense ni pensar-hi. I com, en el segon, esdevé l'eix central a partir del qual es creen les històries. Moncada, a *Calaveres atònites*, augmenta l'ús d'aquesta tècnica i és capaç de sostenir els relats basant-se, en gran part, en l'expectativa que va creant amb les divagacions dels personatges. En tots dos casos, finalment, la digressió serveix com a eina humorística, tant en els narradors més innocents com en els més irònics. Els primers, per la tendresa que desprenen les seves (aparents) desordenades acotacions al relat; i, els últims, per la voluntat irònica que transmeten, essent conscients de com juguen (de com juga Moncada) amb els seus espectadors fent-los gruar amb múltiples escenes dilatòries fins a arribar al final.

Contes no mequinensans

Hi ha tres contes dels quals no hem parlat fins ara i que, segurament per una qüestió espacial, sempre han quedat fora de l'anàlisi de la producció moncadiana. El fet que aquests tres contes no tinguin Mequinensa (ni el "poble" ni la "vila") com a teló de fons, produeix una certa incomoditat a l'hora de classificar-los, perquè sembla que s'escapin sempre de la unitat que mostra la resta de la seva obra. És ben cert que tots tres contes formen part del primer recull, *Històries de la mà esquerra*, i que són, en gran part, els culpables de la certa heterogeneïtat que desprèn aquest recull (més acusada, com dèiem, pel caràcter clarament unitari de la resta de llibres). No obstant això, si hi parem l'atenció suficient, veurem com, tot i no desenvolupar-se a la riba de l'Ebre i el Segre, aquests relats mantenen, igualment, moltes de les particularitats que caracteritzen la resta dels contes i novel·les; tant pel que fa a la temàtica com a l'estructura.

Es tracta dels escrits següents: «Conte del vell tramviaire», «Història de dies senars» i «L'estremidora confessió de Joe Galàxia (Història de fulletó)» . El primer i el segon, a més, no només són contes ambientats fora de Mequinensa sinó que són, tots dos, relats molt urbans i, més encara, diàfanament barcelonins en algun dels seus fragments. L'espai de la ciutat de Barcelona hi juga un paper molt especial.

Així doncs, comencem, el «Conte del vell tramviaire» ens explica la història d'Atanasi, un vell conductor de tramvies, en el seu últim dia de feina. No és un últim dia de feina volgut ni somiat, sinó que es tracta d'una jubilació forçada pels caps de l'empresa, que volen substituir els tramvies per autobusos. La història, doncs, s'ubica en un marc temporal semblant al de la majoria dels contes del mequinensà, és a dir, durant la segona meitat del segle XX, en ple franquisme. Sens dubte ens situem a finals de la dècada dels seixanta, anys en què els tramvies i els troleibusos anaren perdent l'espai vital que havien ocupat a la ciutat durant dècades.

És aquesta Barcelona grisa, la que Moncada, a pinzellades, és capaç de descriure d'una manera molt semblant a com ho féu en moltes altres ocasions amb Mequinensa i el riu Ebre. En aquest sentit, les descripcions dels espais, el detallisme i la minuciositat que caracteritzen la Barcelona del «Conte del vell tramviaire» són els mateixos que caracteritzen l'espai mequinensà d'obres com *Camí de sirga* i *Estremida memòria*. En aquest conte hi ha descripcions de la Ciutat Comtal tan suggeridores com la següent:

> *La gent començava a omplir els carrers. Les boques del metro engolien riades d'homes i dones, de ganyota agra i trista, perbocades, més tard, en qualsevol*

> *altre indret, després d'un viatge intestinal per les entranyes de la ciutat.* (HME: 41)

Aquesta riada humana, que es desfà a mesura que surt del metro (el viatge intestinal per la ciutat!), pot trobar la seva concordança en una descripció de l'Ebre a *Camí de sirga*, on la descripció que Moncada fa del riu és tan detalladament poètica com l'anterior:

> *Ocres i verds de l'Ebre acabaven de convertir-se en un gris brut sobre el qual s'esllissaven lentament les dargues com escates despreses d'un peix gegantí.* (CdS: 191)

És en aquest ambient que el relat s'inicia, just en l'instant en què vell Atanasi engega per última vegada el seu tramvia, fent mitja volta a la maneta que serveix de volant. El conte comença, significativament, amb una arrencada. Durant el trajecte, anirà rememorant (esforç del record, mecànica típicament moncadiana) tota la seva vida, que ha anat lligada al tramvia. Fins i tot hi va conèixer la seva muller, Sílvia. Recorda perfectament com ella, quaranta anys enrere, agafava el tramvia cada diumenge a la parada del mercat de Sant Antoni. S'asseia a prop seu per veure'l conduir, i així feien tota la volta per la línia de circumval·lació, gairebé sols, ja que els festius no acostumava a portar gaires passatgers. Quan arribaven un altre cop a l'inici, ella baixava i tornava a pujar per pagar de nou el bitllet, i així fins al relleu de conductor.

El record de la dona, tanmateix, que mai més el va tornar a esperar a la parada del tramvia un cop casats, encara amarga més el vell Atanasi, que sent com el cobrador li recorda que només els queda una hora i mitja més de trajecte. Entenem, aleshores, perfectament, la identificació total entre Atanasi i el seu vehicle. Com tots dos han conviscut durant quaranta anys junts i com Atanasi sent que la vida de tots dos acabarà en el mateix instant en què aquest últim trajecte, aquesta última circumval·lació, s'acabi. La descripció compartida i comparada que fa Moncada d'Atanasi i el seu tramvia és claríssima en aquest aspecte:

> *Des del dia que l'havien fet conductor havia portat aquell tramvia –el seu tramvia. Aleshores, el tramvia era nou, Atanasi jove. Ara, tots dos eren vells. L'espinada d'Atanasi es doblegava cada dia més, el tramvia ja tan sols era un gemegar d'engranatges fatigats i fustes repintades, tan corcades per dintre com les dents del tramviaire.* (HME: 41)

En aquest darrer viatge, Moncada va explicitant els llocs pels quals passa el tramvia, de manera que com a lectors podem anar resseguint perfectament el recorregut que fan

Atanasi i els passatgers: Plaça Universitat, Carrer de Muntaner, Ronda de Sant Antoni, etc. De la mateixa manera, Moncada no s'està de descriure els efectes que la llum del sol barceloní, va produint a mesura que el dia avança:

> *Trontollava el tramvia amb terrabastall de ferros. El sol lleganyós del matí hivernal començava a llepar l'empedrat dels carrers, sobre els quals la boira havia deixat una bava llefiscosa i bruta.* (HME: 40)

Uns efectes molt semblants als que produïa, si recuperem la descripció del paisatge mequinensà, la sortida del sol a la vora del riu Ebre:

> *Les primeres vermellors de l'alba van pujar al mur que vorejava l'Ebre des dels llaüts amarrats en els molls silenciosos i s'enganxaren lentament a les textures aspres de les cases arraulides al vessant de la serra dominada pel castell. A la claror del dia, sempre li costava penetrar en el garbuix de carrers i carrerons.* (CdS: 12)

Ja anem veient, doncs, que el canvi de paisatge no condiciona gens ni mica l'estil a l'hora d'explicar la història.

Però tornem al nostre tramviaire, que a mesura que es va aproximant a la Ciutadella, final del seu trajecte, va perdent els nervis fins que pren una decisió dràstica: negar-se a abandonar el tramvia i "segrestar-lo" per fugir-hi. Simula una avaria, fa baixar a tothom (també al cobrador) i comença una fuga absurda pels raïls de la ciutat de Barcelona. Escapada inútil, òbviament, perquè no es podrà desenganxar mai de les vies que afermen el vehicle.

Aquesta actitud infantil, de negar l'evidència, d'aferrar-se a un passat que mai no tornarà, recorda molt a la Carlota de Torres de *Camí de sirga*, que també es nega, embogida, a abandonar el seu casal al bell mig de la Plaça d'Armes mequinensana. Tamisada amb la mateixa tendresa, s'assembla prou, també, a la de Miquel Garrigues («Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues»; ECG) o a la de l'esmolet Aristides («La lluna, la pruna»; HME), dues persones desolades pel fet de perdre la feina, que creuen trobar la solució en decisions ingènues (demanar a la Mort de substituir el barquer Caront; voler anar a treballa a la lluna, respectivament) que, com a lectors, desperten tendresa perquè sabem que són estèrils. La fugida cap a enlloc del vell Atanasi està, doncs, condemnada al fracàs, però durant els instants de bogeria el conductor segueix entossudit a trobar alguna sortida, a descobrir alguna desviació que li permeti, a ell i al *seu* tramvia, seguir la vida junts que han dut fins ara:

> *[...] les rodes del tramvia continuaven encarrilades a la via de sempre, la que el vell Atanasi havia recorregut dotzenes de vegades cada dia durant quaranta anys llargs; una via tancada, que es mossegava la cua, clavada a terra a cops de mall, de la qual no es podia eixir si no era per la desviació que es feia cap a les cotxeres. A desgrat d'això, el tramviaire, obsessionat per la idea de fugir, continuava amb els ulls clavats als carrils buscant una sortida.*
> *-Ha de ser-hi! Ha de ser-hi! –s'obstinava-. Per força! [...]*
> *-Potser la trobaré més endavant –rumiava cada vegada que s'esvaïa el miratge d'una desviació [..]*
> *-En fer la volta en aquesta cantonada! Segur! Ha de ser-hi! –va cridar desesperadament.*
> *No hi era.* (HME: 46-47)

Mentre des de l'administració de tramvies s'intenta buscar una solució a l'absurda fuga, el vell conductor descobreix, amb sorpresa, que no està tan sol com es pensava. Sílvia, la seva dona, l'espera a la parada de Sant Antoni. Precisament a la mateixa parada on l'esperava sempre quan festejaven. Han passat quaranta anys, però fa exactament el mateix ritual: paga el bitllet i s'asseu al vehicle, mentre l'observa amb tendresa i, avui, amb uns ulls una mica més tristos, que li fan recordar a Atanasi que a la vida hi ha quelcom més que la feina. Sílvia il·lumina les esperances de futur d'un món que Atanasi creia gris, sense remei. La visió de la muller reconforta a Atanasi que, simbòlicament, tornarà a engegar el tramvia mentre sent com altre cop la sang li batega amb més força per les venes. Moncada no ens aclareix si aquesta visió és real o si forma part de l'alienació mental del conductor –la mateixa que l'ha portat a la fuga. Però tant se val, sigui un miratge o sigui la *realitat* (entrem o no dins l'element del fantàstic), el que importa és que el vell Atanasi engega de nou el tramvia, tal com havia començat el conte, per acabar de fer, ara sí i amb bona companyia, l'últim trajecte, l'última volta a línia de circumval·lació. Aquesta línia de circumval·lació que reforça, encara més, la idea de circularitat que clou el conte. Atanasi reprèn la marxa del tramvia, com reprèn també la seva nova vida.

Hem vist, doncs, com tot i el canvi de paisatge Mequinensa-Barcelona, moltes de les característiques de la narrativa de Moncada s'han mantingut. Per començar, la ubicació temporal de la història –finals de la dècada dels seixanta, en ple franquisme. Després, i segurament el més important, la tria d'un personatge superat per les circumstàncies, d'algú que no accepta el present que li ha tocat viure i que inicia una fugida inútil per intentar aferrar-se a un passat que creu molt més feliç que la vida d'ara. També es manté el detallisme i la minuciositat que caracteritzen les descripcions dels paisatges barcelonins i mequinensans que fa Moncada. Finalment, trobem un desenllaç marcat per

la tendresa, característica principal de molts dels personatges mequinensans, convençuts moltes vegades (tot i no ser veritablement així) d'haver trobat la solució definitiva dels seus problemes. Com l'esmolet Aristides, que anirà a treballar a la lluna. O en Miquel Garrigues, que podrà tornar a exercir de barquer un cop es mori. Atanasi, tot i deixar la feina, acaba convençut d'haver retrobat l'amor de la seva vida.

En aquest mateix paisatge clarament barceloní, hi trobem també «Història de dies senars». Un relat que, com veurem, manté alhora algunes de les característiques moncadianes que hem analitzat anteriorment. Com dèiem, però, l'acció torna a situar-se clarament a Barcelona des d'un bon inici:

> *En aquell temps jo compartia les golfes d'una casa del carrer Girona amb un gat que es deia Caius. [...] De vegades fugíem de casa i vagabundejàvem tota la nit pels carrers. [...] A l'Estació de França vam veure la malenconiosa sortida dels trens nocturns. Clarejava quan badàvem al Born, mentre descarregaven els camions de verdures i fruita.* (HME: 129-130)

Estem davant d'un conte escrit en primera persona, amb un narrador que d'entrada sembla autodiegètic, tot i que, ara, com veurem a continuació, no es tracti d'un monòleg pròpiament. De fet, després d'explicar-nos la seva precària situació laboral (pintor de batalla i escriptor inèdit: artista pobre), el narrador ens informa que acostuma a visitar La Perla de Cuba, un bar on sempre es troba amb uns personatges ben singulars:

> *De nit, La Perla de Cuba, transformada en dormitori, es poblava de somnis. Desideri, l'amo, dormia sempre damunt dues taules juntes; el cec* [Silvestre], *dalt del taulell. Jim, l'enllustrador, no tenia lloc fix. Era un inquiet. El mateix es gitava davall les bótes de vi que sobre una fila de cadires i tenia uns malsons esgarrifosos on es veia de canonge amb panxa, cantant misses de rèquiem al cor d'una gran catedral llòbrega i deserta. Per la seva banda, Desideri somiava que dirigia càrregues de cavalleria de gran estil a la guerra francoprussiana de 1870.* (HME: 137)

Observem, doncs, que torna a aparèixer l'espai del cafè com a escenari en el qual es desenvoluparà la narració de la història en si, tal com hem vist que passava amb els contes basats en la tertúlia, que es construïen a partir de la unió de diverses veus.

El gran protagonista d'aquest conte, però, és el cap parlant que el narrador compra en uns encants de davant de casa seva, després de veure'l a l'aparador. Entre diversos caps de cartró, descobreix aquesta figura:

> *Era un cap de mitjana edat i portava perruca. La fesomia era d'un realisme aclaparador, tant que, quan ens va fer l'ullet, no ens va sorprendre mica.* (HME: 131)

De nou, amb un natural i fi sentit de l'humor, Moncada ens introdueix sense artificis espectaculars l'element fantàstic en el conte. I és que, un cop adquirit el cap (amb la consegüent despesa econòmica) i traslladat a les golfes del carrer Girona, resulta ser la testa parlant d'un marquès il·lustrat que va viure de primera mà la Revolució Francesa. Els diàlegs que s'entrecreuen tots dos personatges són també una mostra de la subtil ironia que amara tota la narrativa del mequinensà:

> *—¿Sou pintor, vós? [...]*
> *—Em guanyo així la vida —vaig contestar—. I us prego que no mireu aquestes porqueries. Aquest és un gat amic meu. Es diu Caius i també viu aquí.*
> *—Encantat. ¿Parla?*
> *—Caius és massa intel·ligent.*
> *—Comprenc.* (HME: 132-133)

Entrant de ple en la lògica argumental d'un decapitat que parla, no es nega la capacitat verbal d'un gat per la seva condició felina, sinó que, precisament, se'n justifica el silenci per la seva intel·ligència.

Més endavant, el diàleg prossegueix amb l'explicació de les vicissituds per les quals passava el cap a la botiga dels encants, queixant-se del seu propietari anterior:

> *—[...] De nit, després de tancar la botiga, l'home es dedicava a compondre sonates fins a la matinada. Espantós, jove, espantós. Tant, que fins i tot el cap que tenia a la meva dreta, que era totalment insensible a les coses de l'esperit, aquell desafinament li produïa tics nerviosos.*
> *—¿Quin cap? ¿El del pirata?*
> *—Banquer, jove, banquer. No sigueu tan càustic. Cal matisar.* (HME: 134)

De nou, la ironia, i més si tenim en compte que, en aquest cas, el narrador estava convençut que es tractava d'un pirata i és el mateix cap parlant qui, sense adonar-se'n, rebla el clau donant per suposat un sarcasme que, i aquí hi ha la gràcia del doble joc, només copsem els lectors.

Finalment, un últim exemple del còmic diàleg, en el qual traspua, també, la ideologia de l'autor que ja havíem vist en altres relats:

> *—És ben tronada aquesta perruca —vaig dir-li.*
> *—Ja ha fet el seu servei, la pobra. La porto des de la Revolució Francesa.*
> *—Ja són anys! ¿I què hi fèieu, vós, a la revolució?*
> *—Era marquès.*
> *—Jo estic per la democràcia —vaig advertir-li, per si un cas.*

> *—No cal que feu cap declaració de principis, jove. Tot allò és cosa passada.* (HME: 134)

Com ja ens podem imaginar, el narrador de la història decideix portar el seu "nou amic" a La Perla de Cuba per presentar-lo a la resta de peculiars clients del local. Ens traslladem, doncs, tot i no ser a Mequinensa, al típic escenari de tertúlia, en el qual el relat avança a partir de l'intercanvi d'opinions i evocacions de records dels diversos personatges. Així doncs, tan bon punt entren al local, ja s'hi troben Desideri, el propietari, fent per enèsima vegada la seva explicació particular de la batalla de Sedan, davant l'interès de la resta de parroquians:

> *—¿I no vau dir cap frase cèlebre? —esquellejà Torrents, un dramaturg que de tant en tant es deixava caure per La Perla de Cuba—. En ocasions com aquestes sempre fan molt d'efecte. [...]*
> *—I tant que la vaig dir! [...]*
> *—¿I què li vau dir?*
> *—Home! Repetir una frase cèlebre no te gràcia. És el moment el que compta, la situació...*
> *—Ja ens en fem el càrrec, però de tota manera ens agradaria sentir-la.*
> *—Doncs bé. Ja que hi insistiu... Em vaig acostar al cuiner i li vaig dir: «Monsieur Dupont, aquests prussians ens faran la punyeta».*
> *—Admirable!*
> *—Quin laconisme!*
> *—Profètica!*
> *—No n'hi ha per tant —va dir Desideri, modest.* (HME: 137-138)

Tot i la singularitat dels personatges i de la tertúlia que en se'n desprèn, la visita del cap del marquès de la Revolució Francesa produeix un efecte molt positiu que, evidentment (mantenim la ironia), res no té a veure amb el fet que sigui un cap que parli (un extrem que tots els presents troben d'allò més normal), sinó més aviat amb l'interès que genera la seva existència des d'un període tan convuls com la Revolució Francesa. De fet, els encurioseix saber com ha perdut la resta del cos, no que, un cop perdut, el cap segueixi amb vida. És per aquest motiu que li pregunten com va ser decapitat. El marquès, sense cap mena de problema, procedeix a rememorar la seva història de persona il·lustrada que, patèticament, es va veure condemnada per una simple qüestió de llinatge. Altra vegada la ironia i l'absurditat de la lluita pel poder en contraposició a la intel·ligència humana queden retratades en les explicacions del cap parlant. El que ens interessa en aquest cas, però, és comprovar com l'estructura del conte funciona exactament igual que al del, precisament, relat següent «Aniversari», una de les històries de la mà esquerra més entranyables i que sí que té com a teló de fons el poble. Si en aquell cas partíem de la tertúlia per passar a l'explicació singular d'un record (la "navegació" d'un taüt/llaüt a causa d'una riada), ara passem de la tertúlia al record, també, d'un personatge (la seva

visió de la Revolució francesa) per acabar, novament, al "present" del cafè/tertúlia des del qual es parla. Si a «Aniversari», doncs, la història té aquest final:

> *—Tot allò va ser de cosco! —digué, al cap d'una estona, el cafeter.*
> *—I tant!*
> *—A Riba-roja, el van veure passar al migdia.*
> *—I a Tortosa, al tardet.*
> *—Diuen que allí va ser la rehòstia.*
> *—Sí. Quan tothom es pensava que anava a estavellar-se contra un pilar del pont, el taüt va fer una virada d'allò més fina i el va esquivar.*
> *—Vell dels collons! —Exclamà Josep Terrer—. Es veu que ni la mort li havia afeblit la traça del navegar.* (HME: 152)

A «Història de dies senars» hi trobem una estructura paral·lela per finalitzar el relat:

> *Quan el marquès va donar per acabada la seva història, a La Perla de Cuba es va fer un silenci que va tallar Desideri.*
> *—¿I com heu arribat a Barcelona?*
> *—Després de moltes aventures, que ara no fan al cas.*
> *—Us heu trobat a vós mateix? —volgué saber Jim.*
> *—Ja us ho diré un altre dia.*
> *—Sou un tipus trempat —va dir Desideri al marquès quan ens n'anàvem a dormir —. L'únic que m'empipa és que no haguéssiu estat a la batalla de Sedan.* (HME: 145)

Comprovem, doncs, com, tot i el canvi de lloc, l'estructura del conte és molt similar a la d'altres relats mequinensans. De la mateixa manera que la inclusió d'elements fantàstics se segueix produint amb la naturalitat habitual que havíem vist en relats anteriors.

Finalment, arribem al tercer dels contes no mequinensans, «L'estremidora confessió de Joe Galàxia (Història de fulletó)». Es tracta d'un monòleg escrit en forma de carta —en consonància, doncs, amb altres relats del mateix autor. En aquest cas, s'esmenta que la narratària de la carta, la presumpta lectora a qui va destinada, és una dona de Berga. Per tant, ens allunya (bastant) de Mequinensa. No obstant això, la ubicació d'aquesta rocambolesca trama, en realitat, no té cap mena d'importància. L'espai en el qual avança el melodrama que se'ns explica (i aquí fa plenament sentit, irònicament, el concepte d'"Història de fulletó" que Moncada afegeix com a subtítol del relat) no té cap mena d'importància. S'esmenta Berga, però també podria ser Gratallops o la mateixa Cantalaigua.

Com dèiem, tenim un conte en forma de monòleg que planteja una situació inversemblantment còmica que, per estructura podríem, per exemple, emparentar amb «La Plaga de la Ribera» d'ECG. Hi ha un narrador protagonista que s'adreça a una dona que no coneix personalment per tal d'explicar-li la seva història. Una història que ha

unit tràgicament els seus destins sense que la receptora de la carta ho sabés (i aquest és, en conseqüència, el motiu de la carta). El fet que no es coneguin porta, doncs, l'autor, a haver de presentar-s'hi. I si a «La Plaga de la Ribera» teníem un agutzil loquaç, en Jeroni, que després de ratlles i ratlles divagant sobre el seu ofici per tal de deixar-li clar al director de la presó de Lleida (narratari) qui era i a què es dedicava per acabar amb un: «Després d'haver llegit aquestes ratlles, vostè es deu dir: «Molt bé; ¿però per què m'escriu el senyor Jeroni?» (ECG: 16). A «L'estremidora confessió de Joe Galàxia» hi trobem una presentació similar, jugant amb l'intriga de donar a conèixer o no la seva identitat, i reconeixent que si ho fa, ara, és perquè li queda poc temps de vida. Tot plegat per acabar amb una frase molt similar a l'exemple anterior: «Es preguntarà i motius no n'hi falten, què significa tot això; és natural que el cap li balli» (HME: 104).
I una mica més endavant:

> *Suposo que vostè ha començat a lligar caps, però és més lluny de la veritat del que es pensa. No es precipiti. Ara arribem a la part més esfereïdora.* (HME: 107)

Com passa a «La Plaga de la Ribera» (ECG) o a «La sirena del Baix Cinca» (HME) el mateix escrit de la carta és la motivació de la seva existència. Només la història que s'hi explica en justifica *l'escriptura* i el seu *enviament*.
Després d'aquesta presentació, es planteja, com en els dos casos que esmentàvem, una situació més aviat poc creïble però amb clara vocació humorística, en aquesta ocasió, patèticament tragicòmica. De fulletó, de culebrot televisiu de sobretaula. Com a lectors sabem que el narrador, Estanislau Dellasegre, de nom artístic Joe Galàxia, ha anat enviant uns diners de forma periòdica a la vídua d'un sastre de Berga, mort en unes circumstàncies ben peculiars. Ho ha fet mitjançant un notari, figura ridiculitzada, des del nom al seu aspecte, tal com queda palès en aquesta descripció:

> *El senyor Celdoni Mansanet és la quintaessència de la gent de l'ofici; té una fesomia i un posat tan peculiars, un equilibri tan subtil entre inquisidor arnat, sàdic meticulós, canonge lúbric i granota beatífica, que encara que sortís de casa disfressat de mosso d'esquadra, la gent l'aturaria pel carrer per demanar-li escriptures, contractes, auditories i testaments.* (HME: 104-105)

Per entendre com hem arribat fins aquí, però, cal estirar de nou de l'analepsi per remuntar-nos a la vida de Joe Galàxia i al xou circense que feia amb la seva muller, la Dona Obús. El mateix Joe Galàxia, un pèl fatxenda, no pot evitar presumir de número:

> *[...] en essència, la cosa constava d'una mena de canó que funcionava amb aire comprimit. La Marieta feia d'obús: en disparar-se el canó, ella sortia com una bala, passava a través d'una roda de foc penjada sobre la pista i anava a caure a uns deu metres de distància, a sobre d'una palanca, a l'altra punta del qual estava un servidor. L'impuls de la Marieta em feia sortir projectat a mi, que passava en sentit invers la roda flamejant i feia cap a una cadireta fixada damunt el canó. Allò era un deliri. Quines ovacions, senyora!* (HME: 107)

Tot anava sobre rodes. El melodrama comença, però, en el moment en què Joe Galàxia s'assabenta que la seva dona l'enganya i decideix eliminar-la. Hi trobem, aleshores, una de les poques ocasions en què Moncada ratlla allò grotesc, i és que la situació que es planteja és la següent:

> *Vostè pensarà que aquella traïdora s'havia enamorat del domador de lleons o d'un dels trapezistes o de qualsevol altre tipus ben plantat. [...] ¿Vol que li digui amb qui m'enganyava? Doncs, agafi's: amb dos dels nans del circ! Tal com ho llegeix: amb dos merdolins esquifits que no pujaven un pam de terra. Quina vergonya! [...] havia pres una decisió irrevocable: liquidar la Marieta. ¿Sóc un monstre, un assassí? [...] ¿vol dir que un home coronat amb quatre banyes —dues per cadascun dels nans —no pot esperar ni un sacre de comprensió, de pietat dels seus semblants [...]?*(HME: 108)

L'esperpent, tanmateix, només acaba de començar. Per tal d'esborrar-la del mapa, Joe Galàxia decideix simular un accident amb el canó, augmentar la pressió de l'aire i fer que la Marieta, la seva Dona Obús, s'estavelli contra un dels pals de la carpa del circ. El fals accident, però, surt malament i l'artista s'estavella, sí, però contra un dels homes que assistien a la funció. Evidentment, el marit de la destinatària de la carta. Que en aquest relat hi hagi una mort (de fet, si hi pensem) bastant esgarrifosa, no la converteix en cap cas en una història deplorable. Ja hem vist anteriorment que la mort, en l'obra de Moncada, s'allunya generalment de la tristesa. I només cal veure el comentari que fa el mateix narrador davant del lamentable decés del botiguer de vetesifils:

> *Només m'alleugeria pensar que no havia patit gens. La Marieta feia vuitanta quilos, i una baluerna d'aquest calibre llançada a bona velocitat era capaç d'estabornir instantàniament un elefant africà, i no parlem d'un botiguer de Berga, el qual —sigui dit sense intenció d'ofendre —era més aviat esquifidet.* (HME: 111)

La valoració de la seva (ex)muller com a "baluerna de vuitanta quilos" al costat del "botiguer de Berga esquifidet" no deixa de ser un mecanisme de distensió còmic (més irònic, encara, si tenim en compte a qui s'adreça) que alleuja enormement la gravetat de la situació. El fet que la Dona Obús, a més, sobrevisqui a l'accident (gràcies al fet que el mateix Joe Galàxia l'havia ensenyat "a caure" en situacions d'aquest tipus) encara afegeix més patetisme a la situació.

Així doncs, lògicament, un cop hem descobert el veritable motiu de la carta, el relat comença a esllanguir-se, la loquacitat del narrador s'apaivaga i recull els fils pendents de lligar —com l'assassinat definitiu de la dona —amb quatre ratlles:

> *Al cap d'un temps prudencial, vaig posar-me en tracte amb un encantador de serps que li va fer la festa, sense desvetllar sospites, per una quantitat molt enraonada.* (HME: 112)

I acabar amb una última postdata còmica, de vocació molt similar a la del desenllaç del relat anterior, ubicat a Cantalaigua, «La sirena del Baix Cinca» quan Gregori, el forner narrador, s'adreça al President de la Generalitat:

> *PD: Aprofitaré que l'Heracli ha de fer un viatge a Barcelona demà i té intenció d'anar a prendre cafè amb vostè a la Generalitat, per donar-li aquesta carta i una capsa amb mitja dotzena de carambous, que són les mones de Pasqua Florida. Dispensi que em prengui aquesta confiança; és que l'Heracli m'ha dit que vostè és una mica llaminerot.* (HME: 102)

A «L'estremidora confessió de Joe Galàxia», la postdata és la següent:

> *PD: Haurà reparat que cada any li incrementava l'assignació d'acord amb l'augment del cost de la vida. Jo hauria estat més generós, però el senyor Celdoni mai no em va permetre apujar-li ni un cèntim més que el tant per cent màxim autoritzat pel govern per a les pensions de vídua.* (HME: 113)

Deixant a banda la innocència entre el primer narrador i el segon, fixem-nos que en tots dos casos s'acaba fent referència a la persona que li haurà (o hauria) d'entregar aquesta carta a la destinatària, que és, també, l'únic vincle que hi ha entre narradors i narrataris; que serveixen per tancar el cercle, sempre amb el punt irònic inconfusible, de la relació entre uns i altres personatges.

En relació amb aquest conte, a més, cal consignar una simpàtica picada d'ullet que Moncada farà uns anys més tard a la novel·la *La galeria de les estàtues* quan, en un moment determinat, s'anuncia que Mequinensa rebrà la visita del Gran Circ Internacional. Ho fa un cotxe publicitari a través d'uns altaveus que pregonen els atractius de l'espectacle per tot el poble. El narrador omniscient de la novel·la se'n fa ressò d'aquesta manera:

> *¿Qui podria resistir aquell cant de sirena? [...] ¿Qui resistiria la temptació de veure el faquir de l'Índia misteriosa o* ***l'encantador de serps****? [...]¿I els* ***nans entremaliats****? [...] A més a més de les admirables evolucions de l'Home Mosca, ¿quines sorpreses reservaven* ***Joe Galàxia i la Dona Obús****?, els Ciclistes*

> *Voladors, els gossets savis, els elefants equilibristes o l'orquestra de ximpanzés, novetat mai vista al món?* (GdE: 342)

L'evident recuperació d'aquests personatges que apareixen simpàticament a *La galeria de les estàtues* és un dels exemples que relliga, per tant, encara més, la idea d'unitat global que conformen tant els contes com les novel·les. Fins i tot els personatges d'un dels contes que no té el poble com a escenari principal, hi acaben traient el cap en una altra ocasió.

En resum, per tant, queda bastant clar que la no aparició de Mequinensa en el relat no en condiciona ni l'estructura, ni tampoc les seves característiques temàtiques, els contes segueixen uns mateixos patrons que, de fet, no els allunyen tant de la resta. Més aviat podríem dir que es mantenen en vies paral·leles, basades, en aquests casos concrets, en la fabulació d'una situació inversemblant de clar enfocament humorístic i irònic, tal com passava amb la resta de contes "mequinensans" que va escriure durant el mateix període.

Conclusions

Ha arribat el moment de recapitular, girar la vista enrere i veure què en podem extreure de totes les anàlisis que hem fet al llarg de les pàgines anteriors, fer-ne una síntesi. La idea d'aproximar-se de forma global a la narrativa de Moncada era la de demostrar com funciona tota una cosmogonia literària, que gira al voltant, sobretot, d'aquesta Mequinensa recreada amb tant d'enginy. Traçar les coordenades sobre les quals se sustenta el rovell de l'ou la galàxia, que deien les paraules introductòries..

Per fer-ho, proposàvem la hipòtesi que l'obra de Moncada s'aguantava sobre tres pilars fonamentals: la memòria, l'oralitat i la ironia. I que de la combinació d'aquestes tres idees en sortia el carburant imprescindible —i també inconfusible— de la seva fabulació literària. Com a demostració d'aquesta proposta, hem establert un primer marc teòric d'aquests tres conceptes posant-los en relació amb alguns dels exemples de les obres de Moncada. La idea, com s'ha pogut comprovar al llarg dels primers apartats, era la d'anar incorporant fragments de totes les obres, fossin contes o novel·les, de manera intercalada, per tal de demostrar com es repetien uns patrons de conducta tant en unes històries com a les altres. Com el fet de plantejar esprints (contes) o maratons (novel·les) no condicionava aquestes bases sobre les quals descansa la seva narrativa. Que, de fet, era a partir d'aquests conceptes que ja podíem traçar uns primers paral·lelismes.

Amb la voluntat (lògica en un estudi d'aquest gènere) d'aprofundir en aquesta idea, hem separat, després, l'anàlisi entre novel·les i contes, amb la voluntat d'entrar més en detall a veure quins aspectes podíem seguir posant en comú al llarg de tota la seva obra i quines especificitats podíem discernir entre uns i altres. Amb la idea, però, de seguir buscant els nexes més concrets entre gèneres, hem seguit mantenint el criteri d'analitzar conjuntament, d'una banda, totes les novel·les i, de l'altra, tots els contes.

Així doncs, hem començat parlant de les novel·les, basant-nos, sobretot, en els aspectes de composició, espai, temps i personatges.

Hem analitzat, doncs, per començar, la composició formal de les novel·les i com funciona la seva veu narrativa, identificable en tots tres casos. Un narrador extern amb clara vocació irònica que ressalta els enganys, volguts o no, de la memòria i, en conseqüència, explica les històries posant en dubte, constantment, la veridicitat d'allò mateix que s'hi està contant. Aquest fet funciona tant per a les històries de tall més

col·lectiu, com les que trobem a *Camí de sirga* o *Estremida memòria*, com per les de caire més familiar, com *La galeria de les estàtues*. La mateixa contraposició es trasllada en forma de veritat *oficial* o *autèntica*, de manera que afecta tant a la història del poble de Mequinensa (CdS i EM) com esdevé una crítica implícita al règim franquista (GdE). Tot plegat, en un joc estilístic molt elaborat que comporta la descripció d'algunes situacions que esdevenen icòniques de l'estil d'escriptura de Moncada; ja siguin les evocacions fetes des dels cafès mequinensans (CdS i EM) com les pàgines dedicades a la doble moral torrellobina (GdE). En tots els casos, però, hi ha un clar sentit d'evocació de la memòria que es recupera sempre, però, amb l'eina irònica, de manera que es juga sempre a demostrar l'ambigüitat i la fragilitat dels records.

Passant als espais que apareixen a les novel·les, hem comprovat la influència de la mirada pictòrica a l'hora de fer les descripcions de llocs i d'ambients. Per una banda, hem vist la importància de la coloració dels paisatges externs mequinensans. I com, la descripció d'aquests paisatges, ens ha portat a resseguir tot el territori que viu a la riba de l'Ebre; un territori que conforma, alhora, el recorregut vital de molts dels seus personatges. Per altra banda, hem entrat als espais interiors. Hem vist com els detalls de les pintures també eren presents, com a decoracions, dels grans casals mequinensans, més pròxims a la descripció ambiental que a la física. Quines diferències de concepció hi havia a l'hora de descriure unes cases o unes altres en funció de quins personatges l'habitaven. Com la seva atmosfera, per tant, es contraposava amb la vida dels seus habitants; quina cara mostren dins, quina cara fora. Aquesta mateixa dualitat, l'hem trobat reproduïda en les descripcions dels bars i cafès mequinensans, àgores de tertúlia que permeten l'intercanvi irònic de punts de vista entre personatges de la mateixa corda al llarg del temps (des del XIX d'EM, fins a la meitat del XX a CdS). Finalment, hem comprovat com la descripció d'alguns dels espais interiors de Torrelloba s'enllaça perfectament amb la imatge de ciutat carca que ja havíem vist fins aleshores.

Amb tot, siguin interns o externs, de descripció purament estètica o cercant el caire més psicològic, queda clar que els espais a les novel·les de Moncada són bàsics per a la identificació dels personatges. No els podem separar d'un territori, d'unes cases, d'uns cafès, que viuen amb ells; i que, en cas d'allunyar-se'n (com passa amb el personatge de Dalmau a GdE) troben constantment a faltar de manera irremeiable. La veu narrativa, doncs, arriba als racons més privats de cadascun dels seus protagonistes i ens en permet conèixer la intimitat. Espais sense "màscares", remarquen novament aquest joc ambigu

entre imatge pública i privada (entre hipocresia i realitat, veritat i mentida) que tant agrada a Moncada.

L'apartat dedicat al temps resultava important, evidentment, per l'estreta relació que comportava amb el concepte de memòria que, com sabem, és un dels aspectes bàsics de l'obra que analitzem. Per aquest motiu, doncs, hem dividit de manera minuciosa quins podien ser els estímuls que facilitaven els salts temporals dins de les novel·les; i els hem separat tenint en compte alguns dels sentits bàsics de tot ésser humà: vista, oïda, olfacte i tacte.

Hem comprovat, per començar, com la visió de certs espais o paisatges transportava els protagonistes de les novel·les a certs records del passat que els havien marcat d'una manera traumàtica. Després, hem vist com el retrobament amb certs objectes operava d'una forma semblant. En primer lloc, amb objectes de caire més artístic i, en segon lloc, amb artefactes de caire més personal. Tant en uns casos com en els altres, el salt al passat servia per entendre millor el seu present. En els primers exemples, els objectes esdevenien símbols d'algun passat irrecuperable tant per a un col·lectiu (el mascaró Polifem per a tots aquells que visqueren els dies feliços de L'Edèn, CdS) com per a casos singulars (l'estàtua del Pretor de Torrelloba per a en Dalmau, GdE); i, en els segons casos, tractant-se d'objectes més quotidians que evocaven afectes, en conseqüència, particulars (com les cartes i les fotografies de GdE). Hem vist, a continuació, com la resta d'estímuls funcionen de manera semblant, de manera que es fa evident el pes de la memòria dels personatges a l'hora d'encarar les seves trames.

Tanmateix, cal destacar, de nou, quina és realment la concepció del temps i dels records en aquestes novel·les, com la combinació amb la ironia amb la qual els lectors llegim les situacions que evoquen, ens porta a posar en dubte la seva autenticitat. El record que afirmen tenir alguns dels personatges no es correspon del tot amb la *realitat* que coneixem nosaltres com a lectors. D'aquest desplaçament entre allò que pensen que van viure els personatges i allò que nosaltres, lectors, coneixem en realitat, se'n deriva la nostra ironia lectora, a l'ensems que Moncada posa en relleu la fragilitat de la memòria humana. I ressalta, al cap i a la fi, la vocació d'artefacte de ficció. Aquest últim fet queda demostrat encara amb més profunditat quan hem analitzat el joc temporal de metaficció que presenta *Estremida memòria*. La combinació del temps entre la trama *històrica* i l'*actual*, entre el que dura la narració dels fets i el temps *real* d'escriptura. La coincidència total entre aquests aspectes és una prova més de la precisió calculadora que Moncada dedicava a la concepció de les seva narrativa.

L'últim aspecte que hem analitzat específicament de les novel·les és el dels personatges. Així, doncs, hem vist com a *Camí de sirga* quedaven definits pel seu estatus social. La part adinerada del poble, que hi viu d'esquena, representada per Carlota de Torres. La seva antítesi, representada per Robert Ibars Nelson. I uns personatges que matisen aquests dos caràcters: els Segarra i la Salleres. Mentre que el personatge de Carlota és ridiculitzat, tant en la seva descripció com en les seves accions; els altres personatges són descrits des d'un punt de vista molt més amable, deixant traspuar la ideologia del narrador. Nelson per pertànyer a la classe treballadora del poble; i els altres dos, tot i tenir possibles, rescabalats: els Segarra, a través de l'amor i de l'art; i, la Vídua Salleres, pel bon tracte que manté, precisament, amb la classe treballadora, amb qui, teòricament, hauria d'estar enfrontada.

Tenim, altra vegada, a *La galeria de les estàtues*, la caracterització d'uns personatges principals basada en el contingut ideològic. Mentre que la família Vallmajor, de caire progressista tot i el seu ascendent, és descrita des de la sensibilitat i la profunda estima entre familiars; els Salines, en canvi, són ridiculitzats com a personatges afectes al règim franquista. Passa lògicament el mateix amb els personatges que formen part de la trama policial, que són també el blanc d'ironia i de sarcasme per part del narrador. Només Melquíades Serrador, que, en realitat, sempre actua per lliure, se salva d'aquesta descripció, ja que es tracta d'un personatge, com hem vist, que es mou empès només per interessos personals.

La focalització d'escenes que trobem en els personatges d'*Estremida memòria*, n'ha permès una anàlisi de més profunditat psicològica, basant-nos en els aspectes que els afecten més íntimament. En aquest sentit, és important de remarcar com la seva actitud i comportament es veu molt condicionada pel tracte que reben de la resta de convilatans. Els rumors i les maledicències de les quals són víctimes els personatges d'EM (de forma més o menys merescuda) són una de les claus de la trama, que els porta a actuar d'una forma o una altra i en condiciona el destí final —moltes de les protagonistes de l'obra acaben marxant del poble, per exemple. Destaca, per tant, una de les mostres de l'oralitat (les indiscrecions, les murmuracions que perviuen en el temps) com a substrat bàsic d'aquesta novel·la.

Conseqüència de tot plegat, podem concloure que es tracta de personatges molt vinculats al seu entorn, tan espacial com familiar, lligats estretament a la xarxa de relacions que els envolten. En la majoria de casos trobem personatges que viuen un present incòmode, condicionat per un passat (memòria) que els afecta en gran mesura.

Resulta destacable, també, segurament fruit del món que reflecteix, la diferència de rols entre homes i dones. El món masculí està vinculat a la feina (llaüters, CdS; policies GdE; escrivent o metge, EM) o als estudis (Dalmau i Ferran, GdE). És a dir, un món que els porta fora de casa, ni que sigui per tancar-se de nou a qualsevol cafè per enraonar amb els amics. En canvi, la majoria de personatges femenins tenen un rol més passiu, d'espera de notícies que els canviïn el neguit en el qual viuen (Agnès, GdE; Octàvia, EM). Fixem-nos que, pràcticament, cap de les dones que apareixen a les novel·les surten de la casa on viuen o treballen (i, si treballen, és com a servei domèstic; les minyones de CdS o la Cinta, la Justina i l'Amàlia a EM). Evidentment, aquests rols són reflexos de la societat del moment, amb uns papers molt definits. No obstant això, cal remarcar que Moncada dona protagonisme també a dones amb caràcter, com la Carlota de Torres a CdS; o amb esperit trencador i emprenedor, com la Vídua Salleres de CdS o l'Emília d'EM.

Hem pogut comprovar com és fonamental la condició social dels personatges a l'hora de rebre un o altre tractament per part del narrador. Els personatges vinculats als estaments de poder (noblesa, burgesia, església, policia) són descrits a través de la ironia i del sarcasme per part del narrador extra-diegètic, o bé són ridiculitzats en el seu propi discurs. És el cas de les famílies Torres i Camps (CdS) o Picarda (EM); i de la policia i l'exèrcit present a Torrelloba (GdE). En canvi, els personatges més progressistes actuen sempre amb una major bondat. O bé no mostren cap símptoma que els vinculi a l'humor: com el Nelson de CdS, el Dalmau de GdE o l'Agustí EM. O bé són ells mateixos personatges que poden intervenir de forma irònica respecte la resta de personatges: com el Bernat de Vallmajor a GdE o l'Arnau de Roda d'EM.

Per últim, hem comprovat la importància que tenen els personatges secundaris com a éssers de ficció bàsics per vehicular el sentit de l'humor que trobem en totes aquestes històries. Tant l'Honorat del Rom (CdS), com el Teòfil Alcanar (EM) o el Cebrià de Ribesmortes "Sèmola" (GdE). Sense la seva participació, més o menys, puntual, les vivències de molts dels personatges no contindrien, ni molt menys, el batec còmic que les fa sovint inoblidables. Juguen, consegüentment, un rol ineludible en la concepció de les obres. Les seves intervencions són les que més sovint, estan reproduïdes amb discurs directe (reproducció de l'oralitat, per tant) i contenen, sempre, una bona dosi de sentit de l'humor.

A l'últim gran apartat del treball, dedicat als relats breus, hem separat l'anàlisi entre la temàtica dels contes i la seva estructura per veure quins mecanismes els fan funcionar i què tenen en comú o no amb les novel·les, és a dir, amb el conjunt de l'obra.

En resum, hem pogut comprovar com la temàtica dels contes moncadians, parteix sempre del fet costumista per dividir-se en dues branques. La primera, que trobem en alguns dels primers contes (HME i ECG), en els quals es juga amb la facècia del capgirament lògic de la vida: derivant, en uns casos, en la introducció d'elements fantàstics i, en altres, cercant netament la vocació humorística. Hem observat com la inclusió d'elements fantàstics en els contes no en condiciona de manera necessària la temàtica, simplement en canvia l'enfocament i el desenvolupament, però no la concepció final d'allò que transmeten, que segueix acord amb la resta de relats.

En la segona branca, que inclou la gran majoria de soliloquis (des d'HME fins CA), hi ha un desenvolupament de la trama més basat en les relacions afectives entre els personatges. En últim lloc, hem pogut comprovar com el desenvolupament d'aquestes històries ens permet conèixer, com a magnífic teló de fons, el funcionament de la societat mequinensana; com a través de les paraules d'aquests homes i dones anem descobrint els mecanismes que greixaven les relacions entre els vilatans de la Mequinensa de Jesús Moncada.

Pel que fa a l'estructura dels contes, hem pogut classificar-los en tres tipus: els que tenen la tertúlia com base; els contes on hi apareix la figura del cronista; i els contes que tenen forma de monòleg. En els dos primers casos es tracta de contes que impliquen una trama de caire més col·lectiu, una història més o menys coneguda per tot el poble mequinensà (però desconeguda per al públic lector, d'aquí la ironia amb la qual, sovint, són narrades). Es tracta d'històries que es recuperen, per tant, a partir de la unió de veus de diversos personatges o partir de la figura del cronista (acompanyada del vell Cristòfol) que serveix com a veu de la memòria col·lectiva. En l'últim dels casos, els monòlegs, hi trobem trames més personals que afecten preponderantment al seu protagonista o al seu entorn més immediat.

Hem pogut observar, en últim terme, com la digressió és una part molt important en els contes monologats de Jesús Moncada. Serveixen, en el primers contes, com a tècnica de dilació dels relats, com a mostra de la naturalitat dels parlants o narradors escrits, capaços de saltar d'un tema a l'altre sense ni pensar-hi. I com, en els últims, esdevé l'eix central a partir del qual es creen les històries. Moncada, a *Calaveres atònites*, augmenta l'ús d'aquesta tècnica i és capaç de sostenir els relats basant-se, en gran part,

en l'expectativa que va creant amb les divagacions dels personatges. Sempre, però, la digressió serveix com a eina humorística, tant en els narradors més innocents com en els més irònics. Els primers, per la tendresa que desprenen les seves (aparents) desordenades acotacions al relat; i, els segons, per la voluntat irònica que transmeten, essent conscients de com juguen amb els seus espectadors fent-los gruar amb múltiples escenes dilatòries fins a arribar al final. Un final que, sovint, acaba sorprenent en una mena d'anticlímax similar al que Moncada practica, com hem vist, també, en certs moments de les seves novel·les.

Els relats breus de Moncada, per tant, no difereixen tant de les novel·les de Moncada pel que fa al contingut ni a la temàtica, però sí que aporten un plus pel que fa a una de les concepcions importants de la seva obra, l'oralitat, ja que permeten, en un gruix important, cedir la veu als propis protagonistes de les històries d'una manera més sostinguda que no pas a les novel·les. Per altra banda, tots els contes de Moncada són auto-conclusius i treballats al detall, però com s'encarrega de demostrar la unitat que resulta d'ECG o de CA, cadascuna d'aquestes històries podria formar part, perfectament, d'algunes trames internes de les seves novel·les. Una idea que encara es fa més factible si tenim en compte l'aparició dels mateixos personatges en unes obres i altres. Si les novel·les ens permeten resseguir vides senceres d'alguns personatges, els contes són petites capsules que contenen detalls que, en el seu conjunt, augmenten encara més el retaule de la vida mequinensana.

Vistes totes les anàlisis, podem concloure que, efectivament, la narrativa moncadiana es basa en la combinació dels tres conceptes de memòria, oralitat i ironia amb els quals basteix una ficció realment singular. Jesús Moncada crea tot un món, el de Mequinensa i la seva gent, que narra els processos mitjançant els quals es recuperen o es discuteixen i, finalment, es donen per vàlids o no certs relats de la consciència col·lectiva, recordant-nos constantment, però, que la història de les persones d'aquest poble és generalment falsa en qualsevol altra cosa que no sigui l'ample traç històric. No obstant això, aquest procés és important (és, de fet, el fil de les trames) perquè crea aquest sentit de comunitat que permet que Mequinensa destaqui, literàriament, com un col·lectiu singular digne de ser explicat per sobre de la resta. La combinació de records personals enfocats cap a la memòria col·lectiva del poble és el que va conformant-ne la identitat. Que aquesta personalitat se sustenti, sovint, sobre mentides o inexactituds, no fa res més que destacar la voluntat, evident, de producte de ficció literària que l'autor, per sobre de tot, sempre va voler deixar clara.

Per tal d'aconseguir aquesta recuperació de la memòria col·lectiva és fonamental la idea d'oralitat, sense la qual moltes d'aquestes històries no haurien pogut subsistir. L'oralitat, per tant, és un dels pilars sobre els quals s'aixeca la seva narrativa, perquè del conjunt de relats (també, és clar, xafarderies, rumors, anècdotes, *formes simples*!) Moncada n'extreu el material bàsic que li serveix per convertir-los en literatura. La volatilitat d'aquesta transmissió és el que serveix d'excusa per, ben sovint, ser manipulada i transformada en benefici del joc ficcional. Una oralitat, amb tot, que no només és present com a material de base sinó que també és l'argamassa imprescindible que dona forma a moltes de les peces de narrativa breu, que parteixen del llenguatge parlat per ser, sense cap dubte, també enormement efectives. Moncada, per tant, és destre en la capacitat de combinar els recursos de l'oralitat en les seves dues vessants. Primer, com a font primigènia de les seves creacions; i, segon, com a canemàs que trasllada directament a la lletra escrita. En tots dos casos, al cap i a la fi, amb el mateix feliç resultat.

I, finalment, la fina agulla que tot ho travessa, la ironia. La multitud de relats fantàstics i sorprenents, d'històries diverses que poblen contes i novel·les, s'amaren sempre, de manera inconfusible, d'ironia. És així com Moncada aconsegueix mitigar el previsible plany elegíac que una obra com la seva, ubicada en un poble desaparegut, d'antuvi podria suggerir. Ja sigui a través de la veu narradora externa o a través d'alguns personatges que també l'empren, la ironia pondera sempre qualsevol símptoma de transcendència que una història com la de Mequinensa podria haver tingut. El valor estètic de la ironia dona el plus definitiu a l'obra de Moncada, perquè ressalta la voluntat literària que enclou, desactiva la gravetat de la memòria (sempre tan fràgil i voluble) i n'assaona el dolor de la pèrdua. Que el mateix autor fes les darreres aproximacions a la seva obra, com hem vist, des d'una òptica metaficcional irònica demostra, no només una diàfana consciència auto-textual, sinó també la voluntat de tractar la recuperació del record des de la perspectiva de les belles lletres.

Vet-ho aquí la Mequinensa de Jesús Moncada, la recuperació d'una memòria oral passada pel sedàs de la ironia. I tot el que ve després, tota la resta, ja és literatura.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict (2005) *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Trad. M. Àngels Giménez. Catarroja; Afers; València: Universitat de València.

BALLART, Pere (1992). «De la ironia com a figuració literària», *Els Marges*, Barcelona, n. 47, p. 7-29.

— (1994). *Eironeia: la figuración irònica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.

— (1996). «La ironia, una agulla fina i invisible», *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, a cura de Margarida Casacuberta i Marina Gustà Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat.

BAYO, Emili i BIOSCA, Mercè, (1992) *Guia de lectura de Jesús Moncada*, Barcelona: La Magrana.

BIOSCA, Mercè, (1996) «L'onomàstica en *La galeria de les estàtues*», *Butlletí Interior de la Societat d'Onomàstica* 65, p. 65-78.

BIOSCA, Mercè i CORNADÓ, M. Pau (1992). "Jesús Moncada: el riu de la memòria", a *Escriptors d'avui. Perfils literaris*, 1a sèrie, Lleida: Ajuntament de Lleida, pàg. 45 - 51.

BIOSCA, Mercè & MORVAY, Károly. (2009) «A fraseoloxía moncadiana» a *Cadernos de fraseoloxía galega*, 11, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades – Xunta de Galicia, p. 49-64.

— (2012) «A fraseoloxía moncadiana, 2» a *Cadernos de fraseoloxía galega*, 14, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades – Xunta de Galicia, p. 43-62.

— (2013) "Notes sobre la traducció de la fraseologia moncadiana". *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* , LXVII, PAM, p. 169-190.

BIOSCA, Mercè; CORNADÓ, Maria-Pau; i MORVAY, Károly (2016). *Aportacions de Jesús Moncada a la fraseologia catalana*, Volum I, Pagès Editors, Lleida.

BIOSCA, Marc (2017). *Jesús Moncada. Mosaic de vida*, Pagès Editors, Lleida.

BOOTH, Wayne C. (1986). *Retórica de la ironía***.** Versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid: Taurus.

BOURGET, Paul (1922). «Note sur le roman français en 1921», *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, I, Plon, París, p. 126-130.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal (1989). *La novela.* Ed. Ariel. Trad. castellana i notas complementarias de Enric Sullà.

CALVINO, Italo (1999). *Si una nit d'hivern un viatger*, traducció de Montserrat Puig, Barcelona, Ed. 62.

CARPENTIER, Alejo (1986), «Prólogo» d'*El reino de este mundo*, Editorial Seix Barral, Novela, Colección Booket.

CARRANZA, Andreu (2006) «La gent de l'aigua corrent» *Urc. Monografies literàries de Ponent*. Núm. 21, p. 105-108 (Monogràfic: Cròniques del cerç i la garbinada. Recepció i projecció de l'obra de Jesús Moncada)

CASADESÚS BORDOY, Alejandro (2011). *Negra i mallorquina. Orígens i evolució de la novel·la policíaca a Mallorca*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CASTELLET, Josep Maria (2011). *Josep Pla o la raó narrativa*, Barcelona: Destino.

CONCA, Maria. (2000) «Característiques lingüístiques comparades entre locucions i parèmies». *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Vicent Salvador i Adolf Piquer (eds.) Universitat Jaume I.

CÒNSUL, Isidor (1990). «Geografies mítiques», *Lletra de canvi*, 31/32, p. 8-12.

— (1997). «El mite continua», *Avui*, 16 de febrer de 1997, p. 51.

— (2005, octubre) «No badi, cregui'm, això dura poc (la mort en els contes de Jesús Moncada» dins «Jesús Moncada, camí del record» *Serra d'Or*, n. 550, Publicacions l'Abadia de Montserrat.

CORPAS PASTOR, Gloria. (1996) *Manual de fraseología española*. Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 76.

CRAMERI, Kathryn (2011) «The novels: Myth, History, Storytelling and Memory» dins *Where the rivers meet: Jesús Moncada*, edited by Kathryn Crameri, Five Leave Publications in associaton with the Anglo-Catalan Society, p. 105-133.

DASCA, Maria (2004). «Aproximació a la novel·lística de Jesús Moncada» *Col·loqui Europeu d"Estudis Catalans. Volum 2. La literatura catalana de la democràcia*, Montpeller: Centre d'Études et de Recherches Catalanes Université Paul Valéry: Association Française des Catalanistes, p. 127-139.

ECO, Umberto (1985) «Postil·la» a *El nom de la rosa*. Llibres a mà, Ed. Destino i Ed. 62. Trad. Josep Daurella.

— (2000) *Entre mentire e ironía*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Ed. Lumen.

EDO TENA, Fèlix (2016), «Arbó, Porcel i Moncada, creadors de territoris literaris», *Serra d'Or*, n. 684 (desembre 2016), p. 53-57.

ESPASA, Marina (2017). «"Camí de sirga": una novel·la irrepetible?», Diari *Ara, «Ara Llegim»*, 4 de març del 2017, p. 48.

FLAQUER, Lluís. (1982) *De la vida privada*. Barcelona, Edicions 62.

FERREIRO, Emilia (2002). «Escritura y oralidad: unidades, niveles de anàlisis y conciencia metalingüística» dins *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa.

FORSTER, E. M. (1992), *Aspectes de la novel·la.* Trad. Dolors Udina, Barcelona, Columna.

FREUD, Sigmund. (1979) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. [1905] Obras completas. Volumen 8. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Amorrortu Editores.

FRYE, Northop (1971). «Historical Criticism: Theory of Modes» dins *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press.

FUSTER, Joan (1992). *Consells, proverbis i insolències*, Ed. 62, Col·lecció Cara i Creu, Barcelona.

GARCIA FUSTER, Artur. (2014) *Evolució del monòleg en la narrativa curta de Jesús Moncada*. Treball Final de Màster. Tutor: Josep Murgades. UAB. Facultat de Filosofia i Lletres; UB. Facultat de Filologia. http://hdl.handle.net/2072/249843

GENETTE, Gérard. (1972) *Figures III*. Éditions du Seuil (collection Poétique), Paris.

— (1983) *Nouveau discurs du récit*. París, Seuil.

— (1987) *Seuils*. París: Seuil.

GIARDINELLI, Mempo (1997). *El género negro*. Colección La ventana indiscreta. Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina.

GREGORI, Alfons (2016) "A head game or a debate about saints? Fantasy and references to republican ideology and policy in Jesús Moncada's short stories". Dins Emili Samper (ed.). *The Myths of the Republic: Literature and Identity*. Kassel: Reichenberg, p. 223-236.

GREGORI SOLDEVILA, Carme. (2006) «Metaficció irònica a "Estremida memòria", de Jesús Moncada». *Caplletra*: *revista internacional de filologia*, Issue 41, p.131-150.

— (2010) «Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: L'autoconsciència textual». *Revista de Filologia Romànica*, Universitat de València, Volum 27, p. 59-76.

— (2017) «Memòria i ficció: metaficció historiogràfica en la narrativa de Jesús Moncada». *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 30, p. 315-332.

GUILLAMON, Julià (2001). «Carne de café», *La Vanguardia. Libros*, 23/11/2001, p.7.

HALBWACHS, Maurice (2001). *La mémoire collective*, [1950], édition électronique produit par Mme Lorraine Audy, dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec.

HAVELOCK, Eric. (1995) «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna» dins *Cultura escrita y oralidad*, per David R. Olson y Nancy Tottance (compiladors), Barcelona, Gedisa.

HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York / Londres: Methuen.

IBARZ, Mercè (2006). «Un mural expressionista. A propòsit de 'Camí de Sirga' i d'Aleix de Segarra. Lectura de 'Camí de sirga' des del punt de vista de les arts plàstiques.» *Urc. Monografies literàries de Ponent*, Núm. 21, p. 105-108 (Monogràfic: Cròniques del cerç i la garbinada. Recepció i projecció de l'obra de Jesús Moncada).

JAKOBSON, Roman (1977). *Ensayos de poética*, Traducción de Juan Almela. Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1982). *La ironía*, Taurus, Ensayistas, 225.

JOLLES, André. (1972) *Formes simples*. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris: Éditions du Seuil.

LIOST, Guerau de (1948). *Obra poètica completa; proses literàries*. Barcelona, Selecta.

LLUÍS, Joan-Lluís (2006). *Diccionari dels llocs imaginaris dels Països Catalans: que inclou estats independents, comarques, ciutats, pobles i llogarrets, illes, valls i muntanyes, castells, monestirs i altres indrets remarcables*, Barcelona, RBA.

MALÉ, Jordi (1997, setembre). Jesús Moncada, "Estremida memòria", *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 121, p. 144-147.

— (2000, març). «Jesús Moncada, *Calaveres atònites*», *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 149, p. 150-152.

MARCO, Joaquín (1989). «Camino de sirga», *ABC*, 23/09/1989.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1991). «*De re urbana i De re rurali*, un altre cop?», *Els Marges*, 44, p. 61-65.

MONCADA, Jesús (2004) *Històries de la mà esquerra*. Edicions 62.

— (2004) *El Cafè de la Granota*. Edicions 62.

— (2001) *Camí de sirga*. La Magrana Butxaca.

— (2003) *La galeria de les estàtues*. La Magrana Butxaca.

— (2004) *Estremida memòria*. Edicions 62.

— (2001) *Calaveres atònites*. La Magrana.

MORET, Hèctor (1994). «Aproximació a la toponímia rural de Mequinensa», *Archivo de Filología Aragonesa*, L.

— (1996-1997) "Lèxic de la navegació fluvial en l'obra de Jesús Moncada",*Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53, p. 179-220.

— (1998) "Onomàstica mequinensana en l'obra de Jesús Moncada", *Ilerda. Humanitats*, 52, Lleida, p. 187-216.

— (2011). «Jesús Moncada: A Biographical Sketch", in Kathryn CRAMERI (ed.), *Where the Rivers Meet: Jesús Moncada*. Anglo-Catalan Society Occasional Papers. Nothingham: Five Leaves Publications & Anglo-Catalan Society, p. 42-55.

MORET, Xavier (1992). «Jesús Moncada, de Mequinensa a Torrelloba». *El País, Quadern*. 13 de febrer de 1992, p. 2-3.

— (2002). «Jesús Moncada, l'escriptor apassionat». *Avui Diumenge*, 7 abril 2002, p. 4-9.

— (2005) *Retrat. Jesús Moncada: [la passió per escriure]*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

MORIER, Henry. (1961) *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Presses Universitaires de France.

MUÑOZ, Josep Maria (2004, febrer). «Jesús Moncada: La memòria d'un món negat» *L'Avenç*, n. 288, p. 49-54. L'Avenç, S.A.

MURGADES, Josep. (2003) «Narrativització de formes simples: l'obra de Jesús Moncada». *Professor Joaquim Molas: Memòria, Escriptura, Història (vol. II).* Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

NADAL, Marta (1996, juny) «Jesús Moncada. Novel·lar l'absència». *Serra d'Or*. Núm. 438, p. 53-55.

NEMES, Krisztina (2017). «La memòria estremida de Jesús Moncada», *Estudis de llengua i de literatura catalanes / LXXI. Homenatge a Kálman Faluba*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

OLLÉ, Manel (1992). «De la geografia a la història», *El Temps*, 03/09/1992, p. 91 (Llibres).

ONG, Walter J. (1987) *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México, Fondo de Cultura Económica.

ORJA, Joan [pseudònim col·lectiu] (1988). «Contra las tentaciones del olvido», *La Vanguardia*, 23/04/1988, p. 57.

ORS, Eugeni d' (1996) *Obra catalana d'Eugeni d'Ors, vol. II, Glosari 1906-1907* (edició i presentació de Xavier Pla, anotació de Jordi Albertí), Quaderns Crema, Barcelona.

ORTEGA Y GASSET, José (1925). *Ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, [pp. 148-186].

— (1954). «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust» en *Obras completas. Tomo II*. El espectador (1916-1934), Madrid, Revista de Occidente, p. 703-711.

— (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente [1926].

— (2002) *La rebelión de las masas*, El País, Madrid.

PARCERISAS, Francesc. (2005, Octubre) «Jesús Moncada: camí del record. La creació del món». *Serra d'Or*. Barcelona, núm. 550, p. 37-39.

PUIGDEVALL, Ponç (2001). «Caricaturisme civilitzat», *El País. Quadern*, n. 951, 08/11/2001, p.2.

QUINTANA, Lluís (2016). *Caminar per la vida vella. La memòria involuntària en la literatura i l'art*. Publicacions de la Universitat de València (PUV), 44.

RIBES, Sandrine (1999). "Le mythe dans *Camí de sirga* de Jesús Moncada". *Revue d'Études Catalans*, 2, p. 159-181.

— (2006) *L'œuvre de Jesús Moncada: quand l'écriture devient mémoire*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Camps. Université Paul Valéry, Montpellier.

— (2011) «The short stories: The Universe and Voices of Mequinensa» dins *Where the rivers meet: Jesús Moncada*, edited by Kathryn Crameri, Five Leave Publications in associaton with the Anglo-Catalan Society, p. 56-93.

RIERA, Ignasi. (1989) «Jesús Moncada, l'art d'un escriptor de cafè», *Diari de Barcelona*, 14/02/1989, p. 8.

ROIG, Montserrat (2017). *Els catalans als camps nazis*, Edicions 62.

ROSSICH, Albert (1996). «Prefaci», *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, a cura de Margarida Casacuberta i Marina Gustà Barcelona, Publicacions l'Abadia de Montserrat.

SABRY, Randa (1992). *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Paris.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (2007). *Terre des hommes*. [1939] Saint-Amand: Gallimard.

SANDERS, Barry. (1995) «Aparentar según se representa: Chaucer se convierte en autor» *Cultura escrita y oralidad*, per David R. Olson y Nancy Tottance (compiladors), Barcelona, Gedisa.

SASOT, Màrio (2006). «L'empremta de Saragossa a *La galeria de les estàtues*» Urc. Monografies literàries de Ponent, Núm. 21, p. 79-83 (Monogràfic: Cròniques del cerç i la garbinada. Recepció i projecció de l'obra de Jesús Moncada).

SERRA CAMPINS, Antoni. (2012) *Set estudis de literatura oral*, Palma, Ed. Lleonard Muntaner.

SIMBOR, Vicent (2006). «Llorenç Villalonga: la ironia o la civilització», *Caplletra: revista internacional de filologia*, Issue 41, p. 193-216.

SISTAC, Ramon. (Octubre, 2005) «Jesús Moncada: camí del record. Una llengua de luxe». *Serra d'Or*. Barcelona, núm. 550, p. 41-44.

ŠKRABEC, Simona (primavera 2005). "*Camí de sirga* que no es pot recórrer a peu", *Els Marges*, 76, p. 105-118.

SULLÀ, Enric (Ed.). (1993) *Teoría de la novela (Antología de textos del s. XX)*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona.

TIERNO GALVÁN, Enrique (1961). "Notas sobre la tertulia", dins *Desde el espectáculo a la trivialización*, Madrid, Taurus.

TODÓ, Joan (2017). «Les xafarderies de Yoknapatawpha», *L'Avenç*, n. 439, (Novembre, 2017), p. 65.

VAN GENNEP, Arnold (2008) *Los ritos de paso*. Alianza Editorial. Antropología, Libros de Bolsillo. Traducción Juan Aranzadi, Madrid.

VIDAL, Pau, (2001) "No escric per mequinensans, barcelonins o catalans. Escric", *El País. Quadern*, 08/12/2001, p. 1-3.

VILA, Santi (2005). *Elogi de la memòria: records, silencis, oblits i reinvencions*. València, Tres i Quatre.

VILLALONGA, Anna Maria (2013). *Les veus del crim. Converses amb dotze escriptors catalans de novel·la negra*. Editorial ALREVÉS.

WAUGH, Patricia (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/Nova York, Routledge.

ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Trad. Ma Concepción García-Lomas. Taurus Humanidades.

ZWEIG, Stefan (2001). *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*. Traducció de Joan Fontcuberta, Quaderns Crema, Barcelona.

Resum tesi

L'obra de l'escriptor català Jesús Moncada, fins ara, s'havia circumscrit a uns pocs anàlisis lingüístics i a uns escadussers treballs d'interpretació literària que, o bé només analitzaven qüestions molt concretes (fraseologia) o bé només atenien aspectes tangencials de la seva obra (metaficció). La voluntat d'aquesta tesi doctoral, "Memòria, oralitat i ironia a la narrativa de Jesús Moncada", era la de trobar un fil conductor que pogués unir tota la producció literària de l'autor de Mequinensa per tal d'aconseguir una anàlisi que l'abracés d'una forma més global i completa. Tenir, en resum, un primer estudi seriós i competent que permetés d'explicar com funciona tota la seva narrativa, tant els contes com les novel·les.

Per fer-ho, es van buscar els conceptes més adients i precisos que travessen tota l'obra de Moncada i es van posar en relació amb una anàlisi de caire narratològic, per tal de comprovar com es repetien certs patrons de conducta en tots els seus llibres i com això afectava al sentit global de l'obra. Els conceptes escollits van ser Memòria, Oralitat i Ironia. La idea de la tesi és que, en contra del que van postular els primers crítics literaris en el moment de l'aparició d'aquests llibres no es pot catalogar la seva narrativa únicament d'elegíaca o de mítica sinó que, per exemple, la concepció de la memòria és indestriable del substrat oral del qual se'n deriva. I que aquest record oral reviu sempre, però, passat pel sedàs de la ironia. I això resulta, segons la hipòtesi de treball, fonamental. La interpretació, doncs, que cal fer d'un autor com Jesús Moncada ha de partir d'aquestes premisses.

La seva narrativa recrea literàriament un món, el de Mequinensa i la seva gent, pràcticament sempre des d'unes mateixes coordenades d'espai-temps. Aquesta recreació és feta amb un estil inconfusible, basat, com dèiem, en l'oralitat i la ironia, i també en un llenguatge molt ric de recursos lèxics, sintàctics i fraseològics. La combinació d'aquests dos conceptes --l'esforç de la memòria, que posa en evidència la seva fragilitat, i el reclam cap a la perspectiva narrativa i cap a la llengua, és a dir, cap a l'operació literària— és la pedra de toc fonamental de la seva obra. Memòria, oralitat i ironia es combinen amb precisió i esdevenen, així, el motor de la fabulació narrativa de Jesús Moncada.

Després de redactar tot l'estudi, es pot concloure que, efectivament, la narrativa moncadiana es basa en la combinació dels tres conceptes esmentats. Jesús Moncada crea tot un món que narra els processos mitjançant els quals es recuperen o es discuteixen i, finalment, es donen per vàlids o no certs relats de la consciència

col·lectiva, recordant-nos constantment, però, que la història de les persones d'aquest poble és generalment falsa en qualsevol altra cosa que no sigui l'ample traç històric. No obstant això, aquest procés és important (és, de fet, el fil de les trames) perquè crea aquest sentit de comunitat que permet que Mequinensa destaqui, literàriament, com un col·lectiu singular digne de ser explicat per sobre de la resta.

Per tal d'aconseguir aquesta recuperació de la memòria col·lectiva és fonamental la idea d'oralitat, sense la qual moltes d'aquestes històries no haurien pogut subsistir. L'oralitat, per tant, és un dels pilars sobre els quals s'aixeca la seva narrativa, perquè és d'aquest conjunt de relats que Moncada n'extreu el material bàsic que li serveix per convertir-los en literatura. La volatilitat d'aquesta transmissió és el que serveix d'excusa per, ben sovint, ser manipulada i transformada en benefici del joc ficcional. Una oralitat, amb tot, que no només és present com a material de base sinó que també és l'argamassa imprescindible que dona forma a moltes de les peces de narrativa breu, que parteixen del llenguatge parlat per ser, sense cap dubte, també enormement efectives. Moncada, per tant, és destre en la capacitat de combinar els recursos de l'oralitat en les seves dues vessants. Primer, com a font primigènia de les seves creacions; i, segon, com a canemàs que trasllada directament a la lletra escrita.

I, finalment, la ironia. La multitud de relats fantàstics i sorprenents, els contes, i les seves tres novel·les, s'amaren sempre, de manera inconfusible, d'ironia. És així com Moncada aconsegueix mitigar el previsible plany elegíac que una obra com la seva, ubicada en un poble desaparegut, d'antuvi podria suggerir. Ja sigui a través de la veu narradora externa o a través d'alguns personatges que també l'empren, la ironia pondera sempre qualsevol símptoma de transcendència que una història com la de Mequinensa podria haver tingut. El valor estètic de la ironia dona el plus definitiu a l'obra de Moncada, perquè ressalta la voluntat literària que enclou, desactiva la gravetat de la memòria i n'assaona el dolor de la pèrdua. Que el mateix autor fes les darreres aproximacions a la seva obra des d'una òptica metaficcional demostra, no només una diàfana consciència auto-textual, sinó també la voluntat de tractar la recuperació del record des d'una perspectiva clarament literària. Vet-ho aquí la Mequinensa de Jesús Moncada, la recuperació d'una memòria oral observada des d'una lent afilada d'ironia.

Paraules clau: memòria, oralitat, ironia, Jesús Moncada, literatura catalana, narrativa, Mequinensa

Paraules clau: memòria, oralitat, ironia, Jesús Moncada, literatura catalana, narrativa, Mequinensa

Abstract

The work of the Catalan writer Jesús Moncada, to this day, had been limited to a few linguistic analyses and scarce studies of literary interpretation that either engaged only with very specific matters (phraseology) or only occupied themselves with tangential aspects of his work (metafiction). The aim of this doctoral thesis, *Memory, orality and irony in the narrative of Jesús Moncada*, is to provide a comprehensive analysis of Jesús Moncada's literary production, capable of accounting for it as a whole. In sum, this doctoral thesis brings forth the first serious and competent study of the narrative (short stories and novels) of Jesús Moncada.

To pursue this objective, suitable and precise concepts recurrent in Moncada's work were identified and analysed narratologically in order to describe how certain patterns repeat themselves in all of Moncada's books and how this has an impact on his work as a whole. The three chosen concepts were *Memory*, *Orality* and *Irony*. Against what the first literary critics proposed when Moncada's works were published, this thesis' hypothesis is that his narrative cannot solely be classed as elegiac or mythical, since, for instance, the conception of memory cannot be teased apart from the oral substratum that derives from it. This oral substratum is always active, but, crucially, active through the lens of irony, as this thesis proposes. Therefore, the interpretation of the works of an author like Jesús Montcada must depart from these premises.

His narrative always recreates a world, the world of Mequinensa and its people, from the same time and space coordinates. This recreation is done with an unmistakable style, based, as mentioned above, in orality and irony, as well as in a very rich language, full of lexical, syntactical and phraseological resources. The combination of these two concepts – the effort of memory, that highlights its fragility, and the call for a narrative and linguistic perspective, that is to say, a call for a *literary* operation – is the cornerstone of his work. Memory, orality and irony combine themselves with precision thus becoming the engine of Jesús Moncada's narrative.

Upon the completion of this thesis, it can be concluded that Moncada's literature is based on the combination of the aforementioned concepts. Jesús Moncada creates a whole world that narrates the processes by which they are recovered or discussed, and, finally, the processes by which certain tales of collective consciousness are validated or not, constantly reminding us that the stories about the people in this village are false in all respects but for their historical background. In spite of this, this process is crucial (it

is, in fact, the threat that connects plots), since it creates a sense of community that allows for Mequinensa to stand out, in a literary sense, as a singular collective worth of being explained above others.

In order to achieve this recovery of collective memory, the idea of orality is essential, given that without it, many of the stories could not have survived. Orality is thus one of the pillars of Moncada's narrative, since it is the main source of material for him to turn into literature. The volatility of the transmission of these stories is often used as an excuse for them to be transformed and manipulated in the fictional game. Orality is, in any case, not only present as a raw material, but also as the indispensable cement required to shape many of the short stories that depart from spoken language so as to render them undoubtedly effective. Moncada is thus skilled in his capability to combine oral resources in a twofold manner: firstly, as the original source of his creations, and secondly, as a grid to be transferred directly into written language.

And finally, irony. The multitude of fantastic and surprising tales, the short stories and his three novels are always undoubtedly oozing irony. Thus, Moncada manages to mitigate the elegiac cry that his work, located in a now lost village, suggests. Be it through his external narrative voice or through some character that implements it, irony always dilutes any symptom of transcendence that a story such as that of Mequinensa could have had. The aesthetic value of irony provides the final touch in Moncada's work, since it highlights the literary intention encased in his work, it deactivates the seriousness of memory and it seasons the pain of loss. The fact that the author himself approaches his work from a metafictional perspective demonstrates not only clear auto-textual consciousness, but also the will to treat the recovery of memory from a clearly literary perspective. Here is Jesús Moncada's Mequinensa, the recovery of oral memory observed through the lens of sharp irony.

Key words: memory, orality, irony, Jesús Moncada, catalan literature, narrative, Mequinensa

Sažetak

Jesús Moncada (Mequinensa, 1941. – Barcelona, 2005.) jedan je od najvećih autora katalonske književnosti XX. stoljeća. Autor je zbirki pripovijedaka *Històries de la mà esquerra* (1981), *El Cafè de la Granota* (1985) i *Calaveres atònites* (1999) i romanâ *Camí de sirga* (1988), *La galeria de les estàtues* (1992) i *Estremida memòria* (1997). Dobitnik je brojnih prestižnih književnih nagrada: nagrada Joan Crexells, El premio Nacional de la Crítica, nagrada Grada Barcelone i nagrada Crítica Serra d'Or. Društvo katalonskih književnika dodijelilo mu je 2001. godine nagradu za životno djelo. Njegovo najpoznatije djelo, roman *Camí de sirga*, prevedeno je na sedamnaest jezika.

Ideja doktorske disertacije „Memorija, usmenost i ironija u Jesúsa Moncade" temelji se na sveukupnoj (uključujući kratke priče i romane), ali i detaljnoj analizi njegova djela. U tu svrhu odabrana su tri ključna koncepta koja mogu objasniti njegov književni opus: memorija, usmenost i ironija, koji su pak dovedeni u vezu s analizom naratoloških aspekata (kompozicija, prostor, vrijeme i likovi) u njegovim pripovijetkama i romanima.

Disertacija je podijeljena u tri veće cjeline. U prvoj se iznosi teorijski okvir temeljnih koncepata za analizu Moncadina djela. Tri su poglavlja posvećena analizi memorije, usmenosti i ironije, i svako je od njih oprimjereno konkretnim primjerima iz autorova djela. Prva poglavlja, esejističkoga tipa, čine okosnicu disertacije na koju se naslanja kasnija analiza romanâ, koja čini drugu cjelinu, a potom i analiza pripovijetki, koja se nalazi u trećem dijelu disertacije.

Kada govorimo o memoriji, u prvom se redu oslanjamo na djelo *Kolektivna memorija* (*Mémoire collective*) Mauricea Halbawachsa. Sociološka analiza ovog francuskog autora primjenjuje se na zajednicu koju predstavlja Moncadina književna Mequinensa, odnosno način na koji ona utječe na samopercepciju te zajednice koju imaju protagonisti pripovijetki i romana. Također, analiza je primijenjiva i na amalgame sjećanja koji se protežu kroz Moncadino djelo, i koje je kritika nazvala „mit o Mequinensi". U disertaciji smo utvrdili od čega se sastoji taj mit, je li riječ o jednom jedinom mitu, ili se, kako smo pokazali, radi o više mitova unutar književne Mequinense. Također smo istražili što je istinito a što ne u kolektivnoj memoriji žiteljâ te književne Mequinense, i kako ta činjenica utječe na neke od njezinih najistaknutijih protagonista.

Usmenost u Moncadinu proznom djelu obradili smo na temelju teorija Erica Havelocka, Paula Zumthora i osobito Waltera J. Onga, autorâ koji ističu važnost usmenog događaja

kao izvornika za svaku kasniju književnost. Analiza obuhvaća važnost usmenog prijenosa s koljena na koljeno, ali i objašnjava na koji to način uvjetuje Moncadinu književnost, koja se, u velikoj mjeri, temelji na anegdotama, glasinama, obiteljskim govorkanjima i tračevima stanovnikâ Mequinense.

Prva cjelina, kao što smo naveli, završava ironijom, skliskim i transverzalnim pojmom koji smo preciznije odredili. U tu svrhu poslužila su nam minuciozna istraživanja Perea Ballarta i Waynea C. Bootha. Oba autora precizno utvrđuju granice onoga što možemo i ne možemo razumjeti kao ironiju, odnosno, koji su učinci ironije na književni tekst. Polazeći od njihovih premisa, utvrdili smo na koji ih način možemo primijeniti na Moncadino djelo, kako se, u kojim situacijama i s kojim se ciljem koristi ironija, te kako se ona može pretvarati, i u kojim slučajevima, u sarkazam ili satiru, imajući na umu osobu ili instituciju kojoj je upućena.

Druga je cjelina posvećena praktičnoj analizi korpusa romanâ Jesúsa Moncade, na temelju koncepata koje smo definirali u prvom dijelu. Kao što je gore navedeno, romani su analiziraju na temelju sljedećih parametara: kompozicija, prostori, vrijeme i likovi. Uspoređujući zajedničke aspekte koje imaju sva tri romana, došli smo do zaključka da su sličniji nego što se to na prvi pogled čini.

Posljednja je cjelina disertacije usmjerena na analizu Moncadine kratke proze, koja se u velikoj mjeri razvija na istoj podlozi kao i romani. U prvom smo se redu usredotočili na analizu tematike pripovjetki te imaju li one kakvih osobitosti u odnosu na romane. Najprije smo izdvojili Moncadine fantastične pripovijetke, folklornog sadržaja, u kojima je vrlo često prisutna smrt, a potom smo utvrdili evoluciju prema pričama koje su više kostumbrističkoga tipa, u kojima se Moncada katkada igra s izvrtanjem logičnog poretka svijeta (riječ je o navodnoj posebnosti Mequinense) ili sa susjedskim sukobima komičnog karaktera.

Na kraju doktorskog istraživanja možemo zaključiti da se Moncadina proza uistinu temelji na kombinaciji triju navedenih koncepata. Jesús Moncada stvara cijeli jedan svijet u kojemu pripovijeda događaje pomoću kojih se obnavljaju, raspravljaju ili pak potvrđuju ili ne, izvjesne priče iz kolektivne svijesti podsjećajući nas konstantno da je povijest mjesta uglavnom izmišljena u svemu onome što nisu precizni povijesni događaji. Ipak, ti su događaji važni (oni zapravo čine srž fabule) kako bi se stvorio smisao zajednice koji dopušta da se Mequinensa istakne, u književnom smislu, kao osobiti kolektiv koji zaslužuje biti objašnjen iznad svih drugih.

Kako bi se postigla ta obnova kolektivne memorije ključna je usmenost bez koje mnoge od tih priča ne bi mogle opstati. Usmenost je stoga jedan od stupova na kojima počiva Moncadina proza, budući da na temelju mnoštva usmenih priča Moncada stvara temeljni materijal koji će mu poslužiti da ih pretvori u fikciju. Riječ je o usmenosti koja ne samo da je prisutna kao temeljni materijal za priču nego je također i nužna tvar koja oblikuje mnoge dijelove njegove kratke proze, koji polaze od govornog jezika i time su iznimno učinkovite. Moncada je u tom smislu vrlo vješt u kombiniranju elemenata usmenosti, najprije kao primarnog izvora književnog stvaralaštva, a potom i kao pripovjedač koji tu usmenost izravno prenosi u pisanu riječ.

I, naposljetku, valja spomenuti i ironiju. Mnoštvo fantastičnih i iznenađujućih pripovijetki, kao i sva tri romana, prožeti su ironijom. Na taj način Moncada uspijeva ublažiti predvidljivu elegijsku žalopojku kakva bi mogla biti djelo poput njegova, smješteno u mjesto koje više ne postoji. Putem eksternog pripovjednog glasa, a katkada i pomoću likova koji je također koriste, ironija propitkuje svaki trag transcendencije kakvu bi priča kao što je ona o Mequinensi mogla imati. Estetska vrijednost ironije definitivno je dodatna vrijednost Moncadine proze, budući da ističe književnu namjeru, deaktivira težinu memorije i ublažava bol zbog gubitka. To što se sam autor osvrnuo na svoje djelo s metafikcionalnog gledišta pokazuje ne samo transparentnu autotekstualnu svijest, nego i volju da obnovi sjećanje iz čisto književne perspektive. Takva je Mequinensa Jesúsa Moncade, obnova usmenog sjećanja promatrana kroz oštru leću ironije.

Ključne riječi: memorija, usmenost, ironija, Jesús Moncada, katalonska književnost, proza, Mequinensa

Annex

Nota biogràfica de Jesús Moncada

Jesús Moncada i Estruga va néixer l'1 de desembre de l'any 1941, en l'etapa més dura de la postguerra, a la vila de Mequinensa, un poble situat a la franja de Ponent, a la confluència dels rius Ebre i Segre.

Moncada era el més gran de tres germans. El seu pare havia anat a treballar a Barcelona, però va haver de tornar per fer-se càrrec d'una botiga de queviures que la família havia arrendat. És en aquesta botiga on Moncada, ja des de ben petit, para l'orella per escoltar totes les històries i xafarderies de la vila que després li serviran d'inspiració per a la seva obra. A més a més, passa innumerables hores als cafès de Mequinensa, escoltant, aprenent i recopilant dades que, inconscientment, li serviran després per escriure tota la seva obra. Jesús Moncada descriu els vells cafès de Mequinensa, com una àgora de les polis gregues, on la gent es reunia per xerrar sobre qualsevol tema, fos seriós o no i per rememorar i recordar velles històries i anècdotes del poble. També des de ben petit, sent una gran atracció pel riu i per tot allò que l'envolta, la navegació fluvial i el comerç amb llaüts.

Com que a Lleida tots els col·legis eren religiosos, el pare de Jesús Moncada va decidir que anés a estudiar al Colegio Santo Tomás de Aquino, a Saragossa, fundat pel pare de l'ex-diputat i cantant José Antonio Labordeta. Aquell col·legi era com una mena d'oasi «laic i de tarannà liberal en la Saragossa de la postguerra»[162], com l'ha definit el mateix autor. Moncada no s'hi acaba de trobar mai a gust, a Saragossa. Enyora Mequinensa i la seva gent i demana al seu pare que el tregui de l'internat. Tot i això, els quatre anys que va estudiar en aquest col·legi li servirien per conèixer a fons la ciutat de Saragossa.

Simultàniament als seus estudis al Colegio Santo Tomás de Aquino, es treu el títol de mestre a la *Escuela de Magisterio* i acaba la carrera de magisteri als disset anys. Com que era tan jove, no el volien deixar exercir. Llavors, el secretari de l'ajuntament de Mequinensa va escriure una carta a inspecció dient que hi havia unes places al poble que no es cobrien mai, i que hi havia un noi jove amb certs estudis que ho podria fer. Van acceptar i va exercir de mestre a Mequinensa durant quatre anys, amb un parèntesi al mig per fer el servei militar a Calatayud i a Saragossa. Durant aquest període, Moncada comença a descobrir que existeix una literatura en la seva llengua i que, per tant, no parla un *chapurreado* com li havien volgut fer creure des de l'escola, sinó una

[162] Moret, Xavier (2005: 16).

llengua amb identitat pròpia i perfectament útil per a la creació literària. Finalment, l'any 1966, animat per un mequinensà de renom com Edmond Vallès, Jesús Moncada es trasllada a Barcelona, ja que segons Vallès, si es volia dedicar a la pintura o a l'escriptura havia d'establir-se allí.

Un cop establert a Barcelona, Moncada viu de pintar quadres comercials, fets en sèrie, en el taller d'un pintor mequinensà anomenat Santiago Estruga. Un any més tard, aconsegueix una feina a l'editorial Montaner y Simón. Allà entaula amistat amb Pere Calders, que havia tornat de l'exili l'any 1962. Coneixedor de l'afició de Moncada per l'escriptura, li demana que li deixi veure quelcom que hagi escrit. Jesús Moncada triga tres mesos i li presenta "Jocs de Caps" (que apareixerà posteriorment a *Històries de la mà esquerra*). Calders queda encantat amb el relat i l'anima a escriure més i a presentar-se a concursos literaris. A més a més, l'ajuda a millorar l'ortografia i la sintaxi catalana que, per aquells, temps Moncada encara no havia tingut l'oportunitat d'aprendre.

En pocs mesos de diferència va guanyar el Premi Brugués, el 1970, amb el relat "La lluna, la pruna", i va obtenir el segon premi de la Crida als escriptors joves feta per la revista *Serra d'Or*. El seu reportatge "Crònica del darrer rom" va ser publicat a la revista el març de 1971. Poc temps després, el 26 de maig del mateix any, guanyava el Premi Joan Santamaria amb quatre narracions que seran el nucli del llibre *Històries de la mà esquerra*.

A partir d'aquest moment comença la carrera literària de Jesús Moncada. L'any 1981 publica *Històries de la mà esquerra*, amb un total de setze narracions. El llibre va ser publicat per l'editorial La Magrana, ja que van ser els que li van oferir l'edició més ràpida. El pare de Jesús Moncada estava molt malalt i l'escriptor volia que pogués veure el llibre publicat abans de morir. Aquest recull de contes va tenir una gran acollida tant de públic com de crítica. Quatre anys més tard, el 1985, va publicar *El Cafè de la Granota*, un recull de catorze contes ambientats íntegrament a Mequinensa. El gran èxit de Jesús Moncada, però, va arribar amb la publicació de la seva novel·la *Camí de sirga*, l'any 1988. Aquesta novel·la va ser aplaudida per públic i crítica (guanyadora de múltiples premis[163]) i ha estat traduïda a disset llengües[164].

[163] Premi Joan Crexells (1988), Premi Ciutat de Barcelona (1989), Premi Crítica Serra d'Or - novel·la (1989), Premi Fundació d'Amics de les Arts i de les Lletres de Sabadell (1989), Premi Nacional de la Crítica (1989) i finalista del Nacional de Literatura.

[164] Alemany, Anglès, Aragonès, Castellà, Danès, Eslovè, Francès, Gallec, Hongarès, Italià, Japonès, Neerlandès, Português, Romanès, Serbi, Suec i Vietnamita.

L'any 1992 va publicar la seva segona novel·la: *La galeria de les estàtues*, que consolidava definitivament Moncada com un dels grans escriptors en llengua catalana de les últimes dècades. Cinc anys més tard, l'any 1997, va publicar la seva tercera i última novel·la: *Estremida memòria*. Aquesta novel·la, ambientada també a Mequinensa, repassa uns fets que van trasbalsar la vila a finals del segle XIX. L'any 1999 va publicar el seu últim recull de contes, titulat *Calaveres atònites*. En aquest recull es recrea amb grans dosis d'humor la vida de Mequinensa vista des dels ulls d'un jove barceloní que ha anat a treballar de secretari del jutjat de pau.

Finalment, l'any 2003, es va publicar un recull dels articles publicats a la premsa anomenat *Cabòries estivals i altres proses volanderes*. En aquest recul es recupera la «Crònica del darrer rom», article que descriu l'ambient de la vila de Mequinensa abans que fos engolida per les aigües del pantà i amb la qual, com hem dit, havia debutat a *Serra d'Or* l'any 1971.

D'altra banda, Moncada també va fer una important tasca de traducció d'algunes obres d'Alexandre Dumas, Jules Verne, Boris Vian o Apollinaire[165]. En aquestes traduccions també hi va deixar la seva empremta. A més a més, va dirigir la col·lecció de novel·la eròtica "La Marrana", on va traduir sota diversos pseudònims altres autors estrangers.

D'aquesta manera, doncs, compaginant la producció pròpia i la traducció, Moncada va viure els últims anys de la seva vida fins al tretze de juny de l'any 2005, quan moria a causa d'un càncer a l'edat de 64 anys, encara amb molt per escriure i deixant un inestimable llegat de la vila de Mequinensa.

[165] APOLLINAIRE, Guillaume: *Les proeses d'un jove don Joan*. Barcelona: La Magrana, 1995; CORTADA i SALA, Joan: *Llorenç*. Barcelona: Curial, 1987; CRÉBILLON, Claude Jolyot de: *Retaule dels costums del temps*. Barcelona: La Magrana, 1989; DUMAS, Alexandre: *El comte de Montecristo*. Barcelona: La Magrana, 2002; HARDELLET, André: *Feixugues, lentes...* Barcelona: La Magrana, 1989; MALET, Léo: *Carrer de l'estació*. Barcelona: La Magrana, 1990; MARTIN DU GARD, Roger: *Confidència africana*. Barcelona: La Magrana, 1995; VERNE, Jules: *Els fills del Capità Grant*. Barcelona: La Magrana, 1996; VERNE, Jules: *L'illa misteriosa*. Barcelona: La Magrana, 2001; VERNE, Jules: *La volta al món en vuitanta dies*. Barcelona: La Magrana, 2003; VIAN, Boris: *Tots el morts tenen la mateixa pell*. Barcelona: La Magrana, 1993; VIAN, Boris: *Mort als lletjos*. Barcelona: La Magrana, 1994.

Quadres estímuls-temps

La galeria de les estàtues	
Visual	-Melquíades. Comissaria, despatx Costanegra (99-105) -Ferran. Finestra de la caserna veu marxar Dalmau (108-119) -Dalmau. Records escolanet des de l'església de Torrelloba (130-134) -Costanegra. Aspecte record Sor Marcel·lina (137-139) -Bernat. Paisatge des del cotxe (262-275) -Xapa, Visió Tomàs Cabana, passat del personatge (290-302) -Bernat. Pla de la Dama, fa pensar en Tomàs Cabana (309-325) -Agnès. Golfes del casal (341-349) -Melquíades. Cara de Sil·logisme Mortal el fa recordar (350-360)
Sonor	-Dalmau. Xiulet de tren durant la missa (361-370) -Melquíades. Campanades d'església el fan recordar la tarda al Museu de Belles Arts (395-402)
Conversa	-Bernat. Monòleg interior. El mot "vocació" el fa pensar en Alexandre (163-165) -Agnès. Record del malson la porta a l'inici de la guerra (195-208) – (251-261, cap. 6 Part II) -Ramon (Xapa)-Bernat, com es va fer taxista (223-227), Sabina (227-233), entrada feixistes amb Bernat a Mequinensa (233-236) -Melquíades-Sabina (telèfon), records L'Oasi (237-248); com va conèixer Sabina (248-249)
Objectes	-Agnès. Carta col·legi d'exalumnes (43-46) -Dalmau. Carta que envia a Mequinensa (53-68) -Agnès. Foto que FALTA a l'àlbum fa pensar en el seu festeig (84-98) -Dalmau. Estàtua Pretor, primer viatge a Torrelloba (123-129) -Melquíades. Ulleres de Costanegra (140-142) -Bernat. Fotos descobriment Pla de la Dama (167-176) -Ferran. La NO carta d'Esther el fa pensar com el va conèixer (183-192) -Dalmau. Foto Consol. Records d'estiu amb ella (209-222) Dalmau. Carta Consol (331-337)

Camí de sirga	
Visuals	-Nelson. Visió Júlia Quintana (130-136) -Murals convent de monges (170-187) -Alfons Garrigues. Paisatge Ebre, retorn de la guerra civil (191-200) -Tertulians del Cafè del Moll. Visió dones endolades cobertes de guix(243-256. 257. 273) -Estanislau Corbera. Visió de la Guàrdia Civil, el fa pensar en l'Honorat (277-290)
Objectes	-Quadre de Jaume de Torres (15-31) -Mascaró proa Polifem (79-88) -Canó Mortífer (91-95) -Taüt Atanasi (96-99) -Mirall Baró Sàssola (99-102) -Ford Ca Nasi (102-105) -Fotos Arquimedes (137-140) (153-169) -Vestit de la Carlota (234-241) -Nelson. Llaüts vells "morts" (314) -Carmela. Polseguera que neteja (297-307) -Nelson. Riu Ebre, esperant que es rebel·lés (308-317) -Ossos Ildefons Albaida (327-324)
Sonors	-Campanes Pasqual Serafí (46-61) -Fals trombó de 1914 de la festa de la Carlota (140-144) -Record del crit "Recordeu Arnau Terrer" (144-148) -Carmela/Carlota. Absència del so de la sirena (201-215)
Converses	-Estanislau Corbera. Recordatori Arquimedes Quintana (32-46) Estefania d'Albera. Berenar Saló Verges Màrtirs, recorda Francesc Romaguera (106-123)

Estremida memòria	
Visual	-Quima. Flames del foc de novembre fan pensar en l'agost (108)
Objectes	-Amàlia. Gravats enginyer Eliseu de Barcelona (75) -Cinta. Vela del llaüt com un cor sagnant (113) i la flama de la xinxeta (120) -Quima. Mirall (141) -Justina. Quadre del Borbó. (193)
Sonors	-Justina. Veu de Montoliu li recorda el difunt marit Òscar (93) -Agustí. Notes de piano de Can Segarra (191)
Conversa	Emília-Octàvia, visita del cosí Robert, el carlí (69 i 101) Marta. Crit "Tu també ho sabies, Marta!" (79) Quima. Proposta d'endur-se els fills a Riba-roja (81) Amàlia. Paraules de Brumari la fan retrocedir (104) Amàlia-Carolina, sobre Morgades (143 i 167) Justina-Òscar (177) Jacint-Quima sobre l'afusellament (196)
Olfacte	-Cinta, olor de la mel, coneixença Artur (72)
Tacte	-Octàvia. Llençols del llit la fan pensar en Feliu

Llista d'unitats fraseològiques

	Personatge	**Obra**	**Unitat Fraseològica**
1	Joanet	*Històries de la mà esquerra*	Eixida de cavall és eixida d'animal (p. 14)
2	Cristòfol Tastaboires	*Històries de la mà esquerra*	No sóc de la fusta amb què fan els sants (p. 32)
3	Atanasi (Tramviare)	*Històries de la mà esquerra*	Si em sagnen no em treuen gota (p. 40)
4	Adrià	*Històries de la mà esquerra*	En fas un gra massa (p. 39)
5	Silveri (Nit d'amor...)	*Històries de la mà esquerra*	Fer-me l'arquet (p. 50)
6	Manel	*Històries de la mà esquerra*	Era més tossut que una mula (p. 55)
7	Sergi	*Històries de la mà esquerra*	Fot un aiguat del cosco (p. 56)
8	Alexandre	*Històries de la mà esquerra*	[revenges com el vi] com més velles es fan, més força tenen (p. 63)
9	Narrador (Revenja per a...)	*Històries de la mà esquerra*	[pagesos] Duro que enganxen no torna a veure el sol! (p. 64)
10	Silveri, cafeter	*Històries de la mà esquerra*	Va per llunes, cinc o cinquanta (p. 78)
11	Ibars, (Strip-tease)	*Històries de la mà esquerra*	Ficar la mà el foc i no em cremaria (p. 82)
12	Segarra	*Històries de la mà esquerra*	Es veu d'una hora lluny ((p. 82)
13	Aristides	*Històries de la mà esquerra*	Te ronyons la càrrega del sucre (p. 86)
14	Sàssola	*Històries de la mà esquerra*	Esteu ben bé a tres quarts de quinze (p. 89)
15	Ibars (La lluna...)	*Històries de la mà esquerra*	xerreu més que fetge en brasa (p. 94)
16	Gregori	*Històries de la mà esquerra*	Són carn i ungla (p. 97)
17	Heracli Planes	*Històries de la mà esquerra*	No t'ho prenguis a la valenta (p. 101)
18	Sant Llibori	*Històries de la mà esquerra*	Això sembla can seixanta (p. 120)
19	Sant Pasqual	*Històries de la mà esquerra*	Estarà més sord que una esperadenya (p. 116)
20	Santa Casillda	*Històries de la mà esquerra*	Et fan passar el trill per l'esquena (p. 117)
21	Santa Quitèria	*Històries de la mà esquerra*	Em fa posar la pell de gallina
22	Santa Polònia	*Històries de la mà esquerra*	Les parelles feien Pasqua abans de Rams (p. 120)
23	Bisbe Godofrè	*Històries de la mà esquerra*	Cria corbs... (p. 122)
24	el gran de Ca Soler	*Històries de la mà esquerra*	D'Abrils i de senyors, n'hi ha pocs que no siguin traïdors
25	Bartomeu	*Històries de la mà esquerra*	Em fareu pujar el fum al nas i us engegaré tots a dida! (p. 164)

26	Alcalde de Cantalaigua	*Històries de la mà esquerra*	Sóc del morro fort (p. 153)
27	Vell Cristòfol	*El Cafè de la Granota*	Ballaven de coroneta (p. 8)
28	Jordi Salses i Santapiga	*El Cafè de la Granota*	No vaig treballar per al dimoni (p. 16)
29	Valerià "Plaga de la Ribera"	*El Cafè de la Granota*	Ja he begut oli (p. 20)
30	Narrador (Paraules oliver)	*El Cafè de la Granota*	L'estimo de tot cor (p. 30)
31	Elies Santapau	*El Cafè de la Granota*	És tot dat i beneït (p. 389
32	Rosa Arbiol	*El Cafè de la Granota*	Serà el més ric del cementiri (p. 36)
33	Miquel Garrigues	*El Cafè de la Granota*	De més verdes n'he vist madurar (p. 47)
34	Miquel, sastre	*El Cafè de la Granota*	Qui és fill de gat una hora al dia caça rates (p. 62)
35	Cronista	*El Cafè de la Granota*	Parar la galta o donar peixet (p. 66)
36	Robert de Noguera	*El Cafè de la Granota*	No se'n cantà més ni gall ni gallina (p. 69)
37	Manuel la Lloca	*El Cafè de la Granota*	No sabia on girar veles (p. 86)
38	Josep Pons	*El Cafè de la Granota*	Plourà a cantirs (p. 78)
39	Praxedes	*El Cafè de la Granota*	S'hi deixarà la pell (p. 81)
40	Carmel de Soses	*El Cafè de la Granota*	Déu ens guard d'un ja està fet (p. 82)
41	Damià	*El Cafè de la Granota*	No té pa a l'ull (p. 90)
42	Dorotea	*El Cafè de la Granota*	Es deu pensar que sap llatí (p. 93)
43	Natàlia	*El Cafè de la Granota*	Córrer el sampindolí (p. 107)
44	Tobies	*El Cafè de la Granota*	No facis el pinta (p. 112)
45	Antònia Vinyes	*El Cafè de la Granota*	Qui em vulgui mal es fongui com aquesta sal
46	Jaume Tàpies	*Camí de sirga*	El déu que el va matricular! (p. 45)
47	Secretari del jutjat	*Camí de sirga*	Buscar la lluna per la bassa (p. 64)
48	Pere Metges	*Camí de sirga*	Què en sap el gat de fer culleres? (p. 73-74)
49	Nemesi Cordes	*Camí de sirga*	Pagant sant Pere canta (p. 245)
50	Robert Ibars "Nelson"	*Camí de sirga*	No em queda altre déu, oi? (p. 247)
51	Estanislau Corbera	*Camí de sirga*	No li queda res amb què fer bullir l'olla (p. 309)
52	Arquimedes Quintana	*Camí de sirga*	El món és una closca d'ou (p. 40)
53	Atanasi Resurrecció	*Camí de sirga*	La puta d'oros! (p. 165)

54	Vídua Salleres	*Camí de sirga*	Li he dit sense embuts que si busca ronya al cove l'engegaré a fregar (p. 219)
55	Verònica	*Camí de sirga*	Que déu l'hagi perdonat (p. 25)
56	Carmela	*Camí de sirga*	D'allò fa anys i panys (p. 241)
57	Ramon "Xapa"	*La galeria de les estàtues*	A cadascú el que és seu. I els lladres, a robar (p. 295)
58	Tomàs Cabana	*La galeria de les estàtues*	Acabava de posar el poca-vergonya entre l'espasa i la paret (p. 312)
59	Eduard Salines	*La galeria de les estàtues*	Un amic guàrdia civil, un duro fals (p. 431)
60	Bernat de Vallmajor	*La galeria de les estàtues*	L'infern és empedrat de bones intencions (p. 432)
61	Cebrià de Ribesmortes	*La galeria de les estàtues*	N'hi haurà per llepar-se'n els dits (p. 222)
62	Melquíades Serrador	*La galeria de les estàtues*	Sempre plou sobre mullat (p. 237)
63	pare Melquíades	*La galeria de les estàtues*	Fes bé i no facis mal, altre servei no et cal (p. 104)
64	Arnau de Roda	*Estremida memòria*	A tret passat, no havia caigut ens sac foradat (p. 26)
65	Baltasar Garrigues	*Estremida memòria*	Si t'encolomen un penjament, ja pots fer sants, que sempre faràs dimonis (p. 63)
66	Brumari Montornès	*Estremida memòria*	Tindré mal dau (p. 100)
67	Guillem de Segarra	*Estremida memòria*	Fer-lo combregar amb rodes de molí (p. 245)
68	Maties de la picarda	*Estremida memòria*	Gira-hi el riu, estem ben amanits (p. 254)
69	Palmira	*Estremida memòria*	Això em posa la mosca al nas (p. 89)
70	Berta	*Calaveres atònites*	Les pregàries arribaran a misses dites, farem salat (p. 27)
71	Caietana de Móra	*Calaveres atònites*	És sord com una tàpia (p. 42)
72	Crònides	*Calaveres atònites*	La processó anava per una altra banda (p. 57)
73	Sogra Elisenda	*Calaveres atònites*	Tens el cap a tres quarts de quinze (p. 59)
74	Alfred	*Calaveres atònites*	No hi entenia ni un borall (p. 67)
75	Pare Alfred	*Calaveres atònites*	Allò sí que tenia collons (p. 79)
76	Nicanor	*Calaveres atònites*	No em mamo el dit (p. 89)
77	Carola Mata	*Calaveres atònites*	Fent el préssec (p. 109)
78	Penèlope	*Calaveres atònites*	Fer el darrer badall (p. 102)
79	Narrador (Aparició...)	*Calaveres atònites*	Ni estic guillat ni em falta un bull (p. 115)
80	Carlota de Torres	*Calaveres atònites*	Es deixava aixecar la camisa (p. 127)

81	Honorat del Rom	*Calaveres atònites*	No pots donar-los peixet (p. 133)
82	Narradora (La metafísica...)	*Calaveres atònites*	Dient-li el nom del porc (p. 142)
83	Arnau de Roda	*Calaveres atònites*	Tenim mala peça al teler (p. 142)
84	Donèlia	*Calaveres atònites*	Aniria com una seda (p. 157)
85	Ramona Cinca	*Calaveres atònites*	El temps no perdona (p. 174)
86	Leucofrina	*Calaveres atònites*	Tu i el nebot us partiu el pa i la sal (p. 182)
87	Verònica (majordona)	*Calaveres atònites*	Se m'ha afluixat un cargol (p. 186)
88	Mallol Fontcalda	*Calaveres atònites*	Feia mans i mànigues (p. 10)
89	Leucofrina	*Calaveres atònites*	Tu i el nebot us partiu el pa i la sal (p. 182)
90	Verònica (majordona)	*Calaveres atònites*	Se m'ha afluixat un cargol (p. 186)

Currículum vitae

ARTUR GARCIA FUSTER. Graduat en Filologia Catalana per la Universitat de Barcelona (2013). Màster d'Estudis avançats en llengua i literatura catalanes (UB-UAB, 2014) i Màster de formació del professorat d'ESO, BTX, FP i ensenyament d'idiomes (UB, 2015). Ha treballat tres anys com a professor lector de llengua i literatura catalanes a la Universitat de Zadar (2015-2018).

Obtingué una beca de col·laboració amb la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona per a l'edició i preparació de les Noves Obres Completes de Josep Carner (curs 2013-2014). Ha publicat la tesina «Evolució del monòleg en la narrativa curta de Jesús Moncada», (2014), com a treball final dins del marc del Màster d'Estudis avançats en llengua i literatura catalanes.

Ha presentat les comunicacions següents: «Tres veïnes d'*Auques i ventalls*», durant les *II Jornades sobre Josep Carner* a la Universitat de Barcelona (12/13-V-2015); «Una circumval·lació de records: Jesús Moncada urbà» dins la *I Jornada Jesús Moncada* celebrada a la Universitat de Barcelona (20-XI-2015); «Aspectes humorístics de la narrativa breu de Jesús Moncada» dins les *X Dani Iberoromanskih Jezika i Kultura (X Jornades de llengües Iberoromàniques)* de la Sveučilište u Zadru (Universitat de Zadar), Croàcia (2/6-VI-2016); «Identitat mequinensana: la "creació" de Jesús Moncada» al *25è Col·loqui Germanocatalà* celebrat a la Otto-Friedrich-Universität de Bamberg, Alemanya (21/14-IX-2016); i "Oralitat i memòria a l'obra de Jesús Moncada" al *Congreso Internacional Cultura y Oralidad* celebrat a Varsòvia, Polònia (20/22-IX-2017).

ŽIVOTOPIS

ARTUR GARCIA FUSTER završio je četverogodišnji preddiplomski studij katalonske filologije na Sveučilištu u Barceloni (2013.), diplomski studij katalonskog jezika i književnosti (*Màster d'Estudis Avançats en Llengua i Literatura Catalanes*) na Sveučilištu u Barceloni i Autonomnom sveučilištu u Barceloni (2014.) te diplomski studij za stjecanje pedagoških kompetencija podučavanja stranih jezika i dobivanje titule profesora u srednjoškolskom obrazovanju (*Màster de formació del professorat d'ESO, BTX*) na Sveučilištu u Barceloni (2015.). Tri je godine radio kao lektor za katalonski jezik na Sveučilištu u Zadru (2015. – 2018.)

Akad. god. 2013./2014. dobio je stipendiju Filološkog fakulteta Sveučilišta u Barceloni za pripremu izdanja *Novih sabranih djela Josepa Carnera*. Objavio je diplomski rad pod naslovom *Evolucija monologa u kratkoj prozi Jesúsa Moncade* obranjen na diplomskom studiju katalonskog jezika i književnosti (*Màster d'Estudis Avançats en Llengua i Literatura Catalanes*) na Sveučilištu u Barceloni i Autonomnom sveučilištu u Barceloni.

Održao je pet izlaganja na skupovima: »Tres veïnes d'*Auques i ventalls*«, tijekom *II. Dana Josepa Carnera* na Sveučilištu u Barceloni (12. i 13. svibnja 2015. godine); »Una circumval·lació de records: Jesús Moncada urbà«, tijekom I. Dana Jesúsa Moncade održanima na Sveučilištu u Barceloni (20. studenog 2015.); »Aspectes humorístics de la narrativa breu de Jesús Moncada« na *X. Danima iberoromanskih jezika i kultura* na Sveučilištu u Zadru (2. – 6. svibnja 2016.); »Identitat mequinensana: la "creació" de Jesús Moncada« na skupu *25è Col·loqui Germanocatalà* održanom na Sveučilištu Otto-Friedrich u Bambergu, Njemačka (21. – 24. rujna 2016.); i »Oralitat i memòria a l'obra de Jesús Moncada« na *Congreso Internacional Cultura y Oralidad* održanom u Varšavi u Poljskoj (20. – 22. rujna 2017.)