

El cos-text o l'escriptura del desig: al·legories de la novel·la experimental dels setanta

Comunicació llegida en el congrés "Los hábitos del deseo: formas de amar en la modernidad" (Universitat Autònoma de Barcelona, Grup Dones i Textualitat, març de 2004). En premsa la publicació de les actes.

Margalida Pons
Universitat de les Illes Balears

La identificació del text literari amb un cos és una de les metàfores més suggestives de la narrativa catalana d'experimentació dels setanta. «Perquè es tracta de llegir-escriure un cos; d'amar-gaudir un text. Cos-text, que es produeix en l'escriptura, que es toca amb l'escriptura; es desitja prèviament, es gaudeix en el seu transcurs i configuració; dóna finalment el plaer del seu coneixement total i definitiu», afirma el novel·lista Josep Lluís Seguí (1979b). Partint de l'entesa de l'escriptura com a procés substantiu més que no pas com a instrument suplementari de la parla, alguns narradors estableixen un paral·lelisme entre text i cos en virtut dels denominadors comuns del desig i del plaer. «Partesc cap a una retòrica des desig, una ètica des significant, una dinàmica libidinal amb sos fulls de text prenent cos, metamorfosejant-se en un cos eròtic entapissat de llepolies de frases», proposa Biel Mesquida (1978: 171). La construcció de l'escriptura esdevé, així, simultània a l'encarnació d'un cos que necessàriament s'haurà d'ubicar en una categoria genèrica o postgenèrica. Quin cos, quin desig?

L'examen de la concreció de la metàfora del cos-text en els novel·listes dits «experimentals» és il·luminador pel que fa a les implicacions de la textualització del subjecte/objecte. Quan aquests novel·listes parlen de cos-text, es refereixen al cos de l'enunciació (el subjecte que escriu) o a un cos *altre*? Com s'integra la representació de la dona en el projecte d'escriptura en llibertat que desenvolupa la novel·la d'experimentació —un corrent que, diguem-ho ja des d'ara, la historiografia literària ha acotat com un cànon format exclusivament per autors masculins? Esdevé la dona (la seva representació) un subjecte o un objecte de subversió? Les escriptures de Josep Lluís Seguí i de Biel Mesquida ens ofereixen exemples contraposats d'aquesta voluntat de corporeitzar l'escriptura.

Si tenim en compte la fascinació reconeguda dels novel·listes experimentals pels autors vinculats a la revista francesa *Tel Quel*, no serà difícil relacionar la noció de cos-text amb les diverses accepcions que els teòrics postestructuralistes atorguen al terme *écriture*. D'una banda, el concepte remet a l'oposició derridiana entre «parla» i «escriptura». Derrida denuncia la [des]qualificació de l'escriptura com a representació subsidiària de les «idees veritables» de la parla per part de la filosofia i la lingüística occidentals des de Plató fins a Saussure, i proposa que la parla no és una expressió lliure i espontània de l'autenticitat del subjecte, sinó *una altra forma d'escriptura*, és a dir, de diferiment: perquè també en el procés de la parla intervenen condicionants externs a la relació del parlant amb el seu pensament, condicionants que invaliden la transparència d'aquesta relació. I, a la inversa, sovint l'escriptura mostra el «jo veritable» de qui escriu millor que no pas la parla, afeixugada de convencions socials. Ho demostren les *Confessions* de Rousseau, que troba en l'escriptura una forma de revelar la intimitat més lliure que la paraula. En la seva concepció de l'escriptura com a procediment que permet, tant com la parla, l'expressió del cos, la seva presència —i no tan sols la seva reproducció imperfecta—, els novel·listes experimentals semblen reproduir la subversió derridiana, o, si més no, el plantejament teòric sobre el qual descansa aquesta subversió. Per posar-ne un exemple, en la seva novel·la *Ramona Rosbif*, una de les peces emblemàtiques de la «nova narrativa» dels setanta, Isa Tròlec es val de les tècniques de la literatura oral per bastir un discurs fragmentari, retallat, antiretòric, que s'articula «no sobre els mecanismes de l'escriptura [...] sinó sobre un sistema que combina la puntuació i les pauses rítmiques amb una disposició gràfica de la pàgina, que substitueix els efectes de les modulacions de la veu i de la mímica del rapsoda» (Oleza 1979: s/p). L'autoritat del narrador hi queda atenuada en favor de la veu dels personatges, que es manifesta sense a penes intervenció de la tercera persona. D'aquesta manera, es conforma la il·lusió que la medietesa de l'escrit queda cancel·lada per la immediatesa de la veu: un discurs de la presència.¹

D'altra banda, la idea de cos-text s'enllaça amb les preguntes de Roland Barthes sobre la intransitivitat del verb *écrire*. Per a Barthes en l'escriptura de

la modernitat «el subjecte es constitueix com a immediatament contemporani de l'escriptura i s'efectua i s'afecta per mitjà de l'escriptura: un cas exemplar és el del narrador proustià, que tan sols existeix quan escriu, a pesar de la referència a un pseudo-record» (1966: 31-32). La metàfora del text autònom, que genera el seu propi autor, és freqüent en les novel·les que ens ocupen. En *Projecte per a destruccions*, Josep Lluís Seguí afirma que només existeix allò que es constitueix en l'escriptura —«allò que resta fora de l'escenari-text» és «el discurs no pronunciat-representat, la (im)possibilitat mateixa de l'escriptura» (1980a: 12)— i arriba a identificar escriptura i autor: «silenci/escriptura, allò terrible, la fosca, la infàmia, la follia, al caire de l'escriptura, esdevenir escriptura» (1980a: 70). D'altra banda, en la novel·la del mateix Seguí *Diari de bordell*, el narrador, un bibliotecari que passa les hores llegint un anònim eròtic del segle XVIII, qualifica d'escandalosa l'existència d'un subjecte del text: «L'escàndol del text eròtic [...] no es troba tant en el text mateix, en allò que s'hi diu, com en el fet que allò dit en ell tinga un autor» (1979a: 13). Aquesta contemporaneïtat d'escrivent i escriptura, que implica l'afirmació de la inexistència d'un autor anterior al text, no és sinó un signe més de la crisi del subjecte enunciada pel pensament postestructuralista.

Finalment, la noció de cos-text porta al concepte *d'écriture féminine* tal com el planteja Hélène Cixous, que proposa una escriptura feta *amb* el cos: «escriuiu-vos vosaltres mateixes; el vostre cos s'ha de fer sentir: només així brollaran els immensos recursos de l'inconscient». ² Per a Cixous, gràcies a determinades pràctiques d'escriptura les dones poden transformar la seva història i trencar amb les construccions retòriques que els han negat la possibilitat d'expressar-se. «Jo et donaré el teu cos i tu em donaràs el meu. Però, quins homes donen a les dones el cos que elles els lliuren cegament? Per què hi ha tan pocs textos? Perquè encara molt poques dones recuperen el seu cos. [...] [L]es dones són cossos, i ho són més que l'home, incitat a l'èxit social, a la sublimació. Més cos, per tant, més escriptura» (1992: 58). L'escriptura femenina és, doncs, sexuada, i reivindica, en comptes de la igualtat, una especificitat que es manifesta en un discurs no lineal, marcat per la sensualitat i per un predomini metafòric que permeten vehicular

l'heterogeneïtat de l'ésser femení. Sense fer cap menció explícita de Cixous, algunes novel·les dels setanta semblen inspirar-se en aquesta concepció orgànica de l'escriptura. Biel Mesquida descriu així en *Putà Marès* la clivella entre l'ordre tradicional i la revolució del llenguatge:

per un cantó el significat d'una «història» (un començament, uns personatges, un nus, uns fets, un final, un passar coses) intenta fossilitzar-se (quallar), i per l'altre cantó (en mig de trons i llamps) brolla un volcà desbordant-se de feina gustosa de significants que produeixen un entreteixit, un brodat de textures on la llengua catalana és foradada a punxades de granada, de contagi d'altres llengües, de dialectalismes i barbarismes, sofreix una esbucada amb el grau 13 dels llenguatrèmuls (Agadir i San Francisco plegats), volen esquerdes de frases i lava de motar, de matar esqueixos, de morir ... (Mesquida 1978: 196)

Tenint en compte el triangle suara esbossat —la desconstrucció derridiana del binomi escriptura/parla, la intransitivitat de l'escriptura com l'entén Barthes i el concepte *d'écriture féminine* de Cixous—, podem entrar en l'anàlisi del discursos des de la perspectiva de la relació entre subjecte i text. Aquesta anàlisi ha de partir necessàriament de l'assumpció que els vèrtexs del triangle entren a vegades en contradicció: per exemple, com lligar l'escriptura sense subjecte de Barthes amb la pràctica extremadament subjectiva de Cixous? Per començar, és evident que l'adopció innovadora del model de *l'écriture féminine* —en tant que escriptura corporal— per part de narradors masculins és problemàtica. Sembla clar que, si l'escriptura femenina es presenta com a escriptura de la diferència, la seva capacitat d'esdevenir un tret purament funcional queda restringida, de manera que no pot ser fàcilment transferible a altres instàncies genèriques. Cert és que Cixous no limita l'escriptura femenina a persones sexuades en femení, ans al contrari, subratlla l'existència d'homes que no tenen por de la feminitat, com el Jean Genet de *Pompes funèbres*, que li serveix com a emblema del text en moviment, fragmentari, reconstruït. Tot i que Cixous no identifica necessàriament escriptura i homosexualitat, Genet hi apareix com a membre del grup privilegiat dels homes i dones flexibles, oberts, que admeten el component de l'altre sexe, «éssers incerts, poètics, que no s'han deixat reduir a l'estat de maniquís

codificats per l'implacable rebuig del component homosexual» (1992: 43). Malgrat aquestes consideracions, persisteix la pregunta de si és possible una *écriture féminine* escrita per homes (més endavant discutiré la viabilitat del terme *écriture masculine*).

És notori que, en l'intent de construir una «escriptura de la presència» (una escriptura autònoma, no commemorativa, un procés intransitiu en el qual l'*abans* i el *després* de l'acte d'escriure perden rellevància), molts escriptors presenten una falla profunda entre el subjecte de l'escriptura i el cos com a objecte. No escriuen *amb* el cos sinó que escriuen *el* cos, i en aquesta transitivització l'escrit esdevé necessàriament un objecte controlat pel subjecte que escriu. Josep Lluís Seguí és una mostra d'aquesta dissociació. Aquest escriptor, crític i teòric cinematogràfic, de trajectòria molt centrada en la novel·la de gènere (negra, eròtica) i en les interrelacions entre el visual (cinematogràfic o teatral) i el literari, manifesta al llarg de tota la seva obra narrativa una poderosa interacció entre teoria i pràctica: sovint les seves novel·les contenen reflexions sobre la condició escenogràfica de la textualitat i el caràcter ritual de l'escriptura que problematitzen la tradicional distinció genèrica entre crítica i creació.³ Pel que fa al tema que ens ocupa, si d'una banda la recurrència a la noció de cos és omnipresent en la seva obra —pensem, sinó, en llibres de poemes com *Cossos/espai* (1976) i *Introducció al cos* (1982)—, d'altra banda la seva escriptura expressa rotundament la diferenciació entre la identitat de qui escriu i el cos invocat, un cos de dona que esdevé objecte de plaer i desig. La concreció del cos-text és, doncs, obertament femenina, com es mostra en l'assaig sobre escriptura eròtica citat al començament d'aquestes pàgines:

Acte, el de l'escriptura, en relació al cos, no corporal (jo no escric amb el meu cos ni sobre el meu cos), sinó acte de l'imaginari que cerca instaurar el cos-text, prenent aquest com objecte de plaer (i, alhora, del seu plaer: com, amb una dona, donar-li besos, acariciar-la, fer-li l'amor). (Seguí 1979b)

Per contrast, l'expressió del desig s'identifica com a masculina. En el mateix treball, l'autor respon d'una manera ben explícita la pregunta «què és allò que es diu, a l'escriptura eròtica?»:

Es penetra, s'esquinça, es frega, es relisca, es palpa, s'escriu, es parla. Aquest és el gaudiment, i el seu plaer: l'erotisme que es beu, que es menja, que s'escriu i es llegeix, s'escolta, es mira, es palpa —a més a més d'allò que u «s'imagina»—, amb els cossos: els cossos, com a subjectes i objectes de l'escriptura-lectura. (Seguí 1979b)

L'erotisme hi és vist com un artifici —que utilitza un determinat ritme sintàctic, una determinada puntuació, etc.— la metàfora més il·lustrativa del qual és l'striptease:

L'strip-tease ideal seria aquell que no acabaria mai: una mena de pel·lícula sense fi, que començaria de bell nou en l'últim fotograma.

Al final de l'strip-tease, es reté, es detura, es retarda, per mitjà de la suspensió text, com a producció imaginària escrita, aquesta mort del desig que és el, la reiteració, les voltes endarrere... fins arribar a l'inevitable punt i final.

La intermitència, on la roba s'obri, l'aparició desaparició de què parla Roland Barthes com l'espai de l'erotisme, es pot trobar al text en els seus espais en blanc, en les seues al·lusions, en les seues elisions. En les el·lipsis del text, com en les del cos. (Seguí 1979b)⁴

En un assaig que ha esdevingut clàssic, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), Laura Mulvey estudia la manera com les pel·lícules tradicionals de Hollywood objectiven la dona per mitjà d'una mirada de càmera fetitxista/voyeurista. Mulvey proposa que el plaer derivat del consum del cinema narratiu hollywoodià reproduïx la mirada masculina, que té la dona com a objecte. En el cas del text de Seguí, per bé que el cos contemplat no és definit genèricament, és evident que la metàfora de l'striptease delata una categorització masculina del desig.

Aquesta perspectiva de la mirada masculina domina també les primeres novel·les de l'autor, *Espai d'un ritual* (1978) i *Diari de bordell* (1979). *Espai d'un ritual* descriu/transcriu, a través d'un discurs formalment rupturista, les converses de sis amigues reunides en una casa al voltant d'un quadre de Rubens, «El rapte de les filles de Leucip». L'ús de l'intertext pictòric és una traça d'època clara: els autors de *Tel Quel* recuperen l'obra de Bakhtin i en fan derivar el concepte d'intertextualitat, a partir del qual Kristeva defineix el text com un mosaic de citacions. Tanmateix, aquí la «modernitat» de la referència a Rubens contrasta

abruptament amb la temàtica mateixa del quadre (rapte, violència) i amb la posició del narrador, exterior a la història, que espia les dones i n'organitza el ritual des d'una posició indiscutible d'autoritat. La trama es construeix, així, des de la perspectiva d'un home que mira sis dones i n'escolta les converses. Si per a les protagonistes la mirada femenina (intradiegètica) és un senyal de privacitat i de complicitat que provoca plaer, la masculina (extradiegètica) esdevé amenaçadora. Les sis dones entenen el fet de mirar-se, de retratar-se entre elles, com un signe d'autoreconeixement:

i és Maria qui diu rient posant-se a riure amb una rialla provocativa agressiva excitant diu fes-me una foto així rient així rient-me d'aquesta manera amb una rialla així provocant excitant diu rient de broma fent una carassa rient una foto així un gest rient una cara una positura així ara veureu sí veureu quin riure que divertit que boja que boja que estic que boja que ets que exagerada que ets (Seguí 1978: 10)

Però en canvi la intromissió d'un estrany en l'escena (el narrador, el voyeur) provoca por, transforma el plaer en autorepressió i convoca la vergonya del propi cos:

i és aleshores quan Marina diu creu veure creu adonar-se'n diu li ha semblat veure sí és ara quan mira quan pareix espantada quan de sobte baixa la cama es baixa la falda es cobreix les cuixes obrint molt els ulls es duu les mans a l'escot mirant com si fos sorpresa esbalàida torbada espantada sí i diu allí sí allí enfront diu la seva veu tremolosa allí un home diu sufocada allí un home [...] allí mireu-lo allí enfront mireu un home mireu mirant un home mirant és allí en aquella finestra (Seguí 1978: 10-11)

El narrador es complau a descriure el pànic de la dona a exhibir el seu cos davant un estrany. Cap al final de la novel·la, en la secció titulada «Materials susceptibles de dubte», aquesta complaença s'acosta al sadisme: la presentació d'un collage de textos de diversa procedència, des de descripcions del quadre de Rubens fins a lliçons d'anatomia genital femenina, passant per reflexions moralistes, redueix la dona a objecte d'estudi, experimentació i submissió. Els textos apareixen separats per barres inclinades en comptes de per punts i per comes, la qual cosa indica —a més d'una arrelada moda d'època!— el seu

caràcter simultani i intercanviable, una polifonia que manté el discurs en un permanent estat de tensió. Hi són significatives les al·lusions a banquets «on la víctima és la dona» o a «dones que no poden gaudir sense contar-se una història en què són violades»:

Durant aquest procés el membre augmenta de longitud i volum / un monstre de lletjor / la passió encega el xicot i, agafant la xiqueta per un braç, l'arrossega brutalment endins, tancant la porta... abans que la pobreta pugui cridar [...] / rebutjar tota lectura que desperte les parts inferiors del seu ésser i excite els desitjos impúdics que viuen en estat latent en tots els humans / la passió esdevé odi feroç, i el ferro homicida, amb violència salvatge, s'enfonsa per vuit vegades en la carn immaculada, per domar aquesta voluntat enèrgica i aquest cor indomable, que segueix repetint entre el dolor de les ferides, sense vacil·lació ni dubte: No!, no! És pecat / [...] / S'anomena coit l'acte fisiològic que consisteix en la introducció del membre viril en la vagina i que termina amb l'ejaculació del semen o esperma produït pels testicles / un banquet on la víctima és la dona / [...] El cavaller que s'obri un camí difícil entre els arbusts espinosos per arreplegar una rosa / [...] dones que no poden gaudir sense contar-se una història en què són violades (Seguí 1978: 110-111)

Diari de bordell és el relat en primera persona d'un bibliotecari obsedit per la presència torbadora d'una adolescent que visita cada horabaixa la biblioteca per consultar un llibre misteriós, que resultarà ser una història il·lustrada de la pornografia. El discurs es planteja en tot moment com un joc voyeurista, amb «perles» com l'escena en què el narrador passa per davall l'escala on la noia, que va sense roba interior, s'ha enfilat per cercar un llibre, i culmina amb una escena sacrílega dins una església, on la jove s'ofereix, dins un confessionari (i durant una missa!), a la mirada lasciva del narrador. Els dos escenaris privilegiats de la novel·la són la biblioteca i els bordells que el bibliotecari visita assíduament —la dedicatòria del llibre és a Georges Bataille, «freqüentador de biblioteques i bordells». Aquests escenaris contribueixen a reduir esquemàticament la representació de la dona als rols de la verge i la prostituta. Eduard J. Verger llegeix *Diari de bordell* com «una exemplificació compendiosa de la filosofia eròtica batailleana» i defineix la «frenètica i "monstruosa" cerimònia onanista» final com una mostra que l'erotisme es caracteritza per la transgressió de

prohibicions: «el que hi ha en joc en l'erotisme és sempre una dissolució de les formes constituïdes (Bataille dixit)» (Verger 1979: 46). Aquesta interpretació transcendeix els aspectes anecdòtics de la trama per fer-li un lloc en la història de les idees. Sense contradir-la, voldria fer notar que parteix de la identificació d'experiència masculina amb experiència universal, i preguntar-me, una vegada més: quin paper fa la representació de la dona en aquesta transgressió de prohibicions? Hi participa activament o esdevé un simple instrument mitjançant el qual el narrador ens vol fer creure que dissol les formes constituïdes?

Diari de bordell presenta una implicació del narrador amb el propi cos major que *Espai d'un ritual*. El text evidencia en diversos moments una encarnació masculina: és el cas de les referències del narrador al seu cos, a les seves ereccions, al dolor físic que li provoca una blennorràgia adquirida als bordells, a la seva manera d'escriure: «Escric nu, l'escriptura possible del despullament. El text (relat eròtic) m'obliga a aquest despullament [...]. I així, escriure (hi escric) amb el sexe a l'aire tot plegat al text nu» (Seguí 1979a: 9). Però la il·lusió s'esvaeix aviat, perquè, al cap i a la fi, la corporeització que acaba prenent aquest *text nu* és descaradament femenina, i la perspectiva que el presenta, descaradament voyeurística: «Blanc i pur, text nu, com el cul d'una dona que *mostra* la seva nuesa —paraula a paraula, pàgina a pàgina, capítol a capítol—, que *mostra i revela* la seva nuditat sota les seves faldilles» (1979a: 9, els subratllats són meus). I el final de la novel·la palesa la definitiva irreconciliabilitat entre text i plaer corporal: «L'orina, les llàgrimes, la suor, l'esperma dilueixen l'escriptura, neguen el text, deleixen el relat» (Seguí 1979a: 89).

Encara, en novel·les posteriors com *M*** o un assaig de llibertina* (1981), Seguí es continua demanant, en una clara al·lusió a *Le plaisir du text* de Barthes, com fer el trànsit entre el plaer i el text:

Heus ací l'imaginari-escriptura com a matèria/material per al gaudiment corporal, i el plaer del cos com a generador d'un text/imaginari. Però, ¿com passa M*** de la lectura del llibre a la fruïció física, del text al cos? I ¿com passar d'aquest plaer carnal —el de M***— a l'escriptura d'una novel·la, d'aquest llibre? Perquè, ¿on comença i on acaba, en aquest cas, el plaer del text i el plaer del cos?

O també, ¿com travessa —en el seu gaudi— el cos al text i aquest a aquell? (Seguí 1981: 5)

Sobre *Diari de bordell* i *M*** o un assaig de llibertina* la crítica ha afirmat que «el lector no [hi] trobarà una més o menys lineal o convencional història eròtica a l'ús, sinó una història de contingut eròtic aprofitada per a la reflexió teòrica en veu alta del narrador homodiegètic o en primera persona» (Simbor i Carbó 1993: 124). Es tracta, de bell nou, d'una lectura que utilitza el discurs cultural (la «reflexió teòrica») com a pretext per encobrir la identificació de l'erotisme masculí com a genèric.

Els textos de Seguí contenen una multitud de referències, directes o indirectes, al Marquès de Sade,⁵ que sovint serveix per a una essencialització de la dona a través de la reducció a categories binàries: innocència i experiència, ingenuïtat i perversió, virtut i pecat. Així, en un assaig titulat «Justine/Juliette, o les inversions del cos al text sadià», Seguí fa una comparació entre els dos personatges de les dues novel·les del Marquès, *Justine o els infortunis de la virtut* i *La història de Juliette*. L'escrit defensa des del principi l'equiparació de les dues novel·les, que s'assimilen a un mateix cos bifront: «Un cos, un text, amb dues cares (anvers i revers, tors i dors, per davant i per darrere; dos rostres, dos semblants, dues formes, dues maneres d'ésser, de ser representat el cos, el text), amb dos noms: Justine i Juliette, Justine-Juliette, Justine/Juliette». I considera els dos personatges protagonistes equivalents des del punt de vista funcional: «Amb tot i això, ambdós cossos/texts passen per semblants peripècies. Ambdues —Justine i Juliette— sofreixen els mateixos suplicis/gaudiments físics» (Seguí 1980b). Aquesta equivalència, però, no cancel·la l'oposició binària, sinó que es limita a invertir-ne els termes: la virtut esdevé vici com el vici virtut. La imatge de la dona queda així empresonada en els estereotips de la virtuosa i la llibertina. Per bé que sigui manejada d'una manera formalment innovadora i provocativa, la utilització de la icona de Sade fa una funció similar a la del quadre «El rapte de les filles de Leucip»: legitima la violència i la misogínia amb la coartada de l'intertext cultural.⁶

El concepte de cos-text en les obres de Seguí s'identifica, més que amb una *escriptura del cos*, amb una escriptura que pren el cos com a metàfora d'immediatesa. Hi ha sempre una clivella entre el subjecte de l'escriptura i l'escriptura mateixa: la distància literària. Si el model d'*écriture féminine* és autònom en tant que no recorre a l'home per construir un discurs d'identitat, els exemples vistos fins ara mostren l'ús de la dona com a metàfora del cos i del desig, metaforització que implica la seva conversió en un significat suplementari que n'oculta un altre de privilegiat —el desig masculí. Si en Cixous el cos femení adquireix la dimensió complexa i plural del subjecte-objecte que es crea i s'allibera per mitjà de l'escriptura, en Seguí esdevé simplement una pissarra sobre la qual formular, en palimpsest, un discurs destructor de la narrativitat tradicional i una al·legoria de la renovació del llenguatge de la novel·la.⁷

Les reflexions fetes fins aquí no tenen per objecte qüestionar l'expressió del desig masculí (pretensió que no tendria cap mena de sentit) sinó cridar l'atenció envers el paper que fa la representació de la dona en aquesta expressió. És en aquest punt on em deman per la viabilitat d'una expressió autònoma de la masculinitat que utilitzi l'*écriture féminine* com a model però no el cos femení com a suplement. Existeix una *écriture masculine* que es pretengui específicament masculina, i no universal? És evident que, de la mateixa manera que s'ha essencialitzat el terme *dona*, existeix un genèric «home». Per a Juan Luis Moraza aquest genèric és una tècnica essencialista ancestral, negadora de la diversitat i l'especificitat de cada home en particular, un instrument de dominació que ha confinat els homes dins identitats genèriques convenientes només al propi sistema:

La corporalidad del hombre, lo que, según Luce Irigaray, «la metafísica jamás ha tocado», sería el «verdadero "continente oculto" de esta sociedad» [...]. Paradójicamente, la identidad masculina se ha instituido mediante imágenes de mujer, y la centralidad del falo, ligada a una centralidad de lo visual, se ha instituido de acuerdo a esta «tiranía de la invisibilidad» [...]. Por ello a menudo es más sencillo hablar sobre las mujeres que hablar como un hombre codificado corporalmente —imaginar un hombre nuevo. (Moraza *online*)

Des dels anys noranta s'ha accelerat el procés de desconstrucció d'aquest genèric, fins al punt que alguns estudis sobre el llenguatge masculí reivindiquen la *anormalitat* del que s'ha entès com a trets lingüístics característics dels homes, que serien una *desviació* respecte al llenguatge «normal», el de les dones. Els Men's Studies han abordat aquesta qüestió des d'una concepció de la masculinitat com a constructe més que no pas com a expressió de la humanitat universal. Alguns teòrics han estudiat les obres que han qüestionat la noció tradicional de masculinitat amb la formulació d'una incipient *écriture masculine* que, tanmateix, no acaben de definir (Schoene-Hardwood 2000), i d'altres, des d'una perspectiva més radical, sostenen que la masculinitat s'ha erigit sobre la repressió del cos masculí (Thomas 1996). En estudiar la construcció de la masculinitat occidental, Calvin Thomas compara l'escriptura masculina amb una funció corporal — equiparable a l'expulsió de fluids i residus (semen, orina, excrements)—, i, remetent-se a Bataille, apunta que allò que ha estat silenciada de la masculinitat és precisament la seva relació amb l'abjecció. Recordem que en *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (1980) Julia Kristeva analitza psicoanalíticament l'abjecció com a expulsió o rebuig de l'altre i la lliga a la marginalització de la dona.⁸ Els Men's Studies semblen donar a l'abjecció una dimensió diferent: la referència a les parts i funcions «baixes» és un tabú que oculta una identitat inexpressable. La concreció corporal de l'home és una manera d'allunyar-lo, per la via de la vulnerabilitat, de concepcions abstractes d'humanitat, força i domini.

Un dels autors que més clarament representa l'assumpció del cos masculí i la seva relació amb l'abjecció com a font d'experiència des de la qual trencar la lògica del llenguatge és Biel Mesquida. Les seves obres dels anys setanta —les novel·les *L'adolescent de sal* (1975) i *Putà Marès (ahí)* (1978) i el llibre de relats escrit conjuntament amb Quim Monzó *Self-service* (1977)— són una mostra del que la crítica ha definit com a pràctica transgressora més enllà dels límits (Broch 1980: 112), encara que també es podrien qualificar, en sentit invers, de novel·les de retorn al cos. Aquesta pràctica no únicament afecta l'obra narrativa: també en relació al poemari inèdit *Matèria de cos*, realitzat conjuntament amb l'artista

gràfic Steva Terrades, Mesquida afirma que entén «la feina *feta de gust* com una acció orgàsmica que es projecta cap a fora» (Mesquida i Terrades 1977: 65).

Aquí m'ocuparé únicament de la novel·la que consider més representativa d'aquest retorn al cos com a estratègia per construir una escriptura del desig, *Putà Marès*. Cal tenir en compte, però, que la metàfora del cos ja adquireix relleu en *L'adolescent de sal*. En aquesta primera obra, l'heterogeneïtat del discurs, on es mescla el grafit amb el text mecanografiat, la carta amb la notícia de premsa, el diari íntim amb la pancarta, és orgànica. La invitació a la lectura del començament advoca per una «lluita per poder disposar lliurement del cos i del cervell». Es tracta d'una fórmula de lectura que requereix el compromís del receptor: «¿Tendreu el coratge de reflectir-vos dins l'espill d'aquest cos — desaparegut als informes de la policia secreta que coneix el món privat de cada neurona— que vosaltres teniu davant...?». En *Putà Marès* aquesta proposta arriba a l'extrem. L'obra gira al voltant de dues històries enllaçades: d'una banda, les aventures —sexe amb monges, incest, assassinats, pràctiques S/M— d'una figura la identitat de la qual oscil·la entre santa Catalina Thomàs, Catalina Homar (amant mallorquina de l'arxiduc Lluís Salvador) i Lala (un personatge de definició imprecisa); d'altra banda, la història del narrador, un jove escriptor de nom Biel que s'instal·la en un hotel del poble de Deià per investigar la mort d'uns amics seus. Hi ha enllaç però no desenllaç, atès que les històries s'acaben quan els narradors deixen d'escriure/parlar. La novel·la atorga un paper de primer ordre al cos-text:

Quasi no puc escriure. No puc pus. He agafat sa Mont-Blanc. Era una arma. Sa tinta es verí. M'he pegat cops forts. Damunt sa mà dreta amb s'esquerra. Damunt s'esquerra amb sa dreta. Cridava. Punxades i retxes profundes a ses munyeques, an es braços. He pres una grapada d'amfetamines. Sa sang se mescla amb sa tinta. Me raja damunt es paper (Mesquida 1978: 142)

La barreja de la sang amb la tinta, una imatge de llarga tradició literària, no té res d'innocent. Com nota Josep-Anton Fernández, l'associació de sexualitat i experimentalisme literari és habitual en l'avantguarda francesa dels seixanta i els setanta, especialment en el grup de *Tel Quel*, que estableix un vincle entre

transgressió sexual, transgressió de les normes del discurs i subversió dels valors socials (Fernández 2000: 167). En el cas de *Put a Marès* aquesta transgressió pren com a base l'esborrament de les categories binàries, de manera que el discurs avança cap a l'androgenisme que propugna l'*écriture féminine*:

Madres, Madres, Madres: vuestros hijos corren peligro: vuestras familias también: hablan los maricas de una supuesta *disolución de las categorías* que llevaría a una situación de bisexualidad generalizada [...]. La indeterminación puede llegar hasta el punto de abrirse como peligro sicótico por una falta constitutiva a nivel de estructura a la vez que la sociedad dispone de una serie de muletas que evitan la sicutización generalizada mediante la provisión de identificaciones secundarias [...]. (Mesquida 1978: 123)

No es tracta únicament d'una negació dels límits de les identitats sexuals, sinó més aviat, com nota Fernández, d'una estratègia que privilegia la indiferenciació: «Mesquida's textual strategy [...] seems to be one of dissolution of boundaries, a strategy that privileges undifferentiation (of genres, of theory and practice, of languages, of characters and the self, of genders and sexes)» (2000: 171). Aquesta indiferenciació fa que haguem de relativitzar també el tractament dels «personatges de sexe femení», perquè la seva sexualitat és sempre contingent. La mutabilitat del jo, consonant amb l'onirisme, el descontrol, la irracionalitat i la *jouissance*, permet als personatges ubicar-se en diferents categories genèriques al mateix temps. En aquest sentit, *Put a Marès* estableix relació intertextual amb la novel·la d'Isa Tròlec *Bel i Babel* (1980), que gira al voltant d'un personatge homosexual que arriba a canviar de sexe per intentar de superar els obstacles que li planteja el fet de restar «fixat» en una identitat concreta.

En la seva lectura de *Put a Marès* des de les teories de Deleuze sobre experimentació i política, Fernández assenyala l'analitat com a signe privilegiat de l'aliança entre homosexualitat, llenguatge i deliri (entès, aquest últim, com a límit del llenguatge i el significat, en el qual el jo perd contacte amb la realitat i es precipita en la follia): la imatgeria de *Put a Marès* fa pública l'analitat i la converteix en lloc per al plaer, la qual cosa desestabilitza la separació entre el públic i el privat i possibilita relacions socials altres que les jerarquitzades (2000:

176-177). Crec que aquesta lectura es pot ampliar si es resitua, més enllà de l'analitat —les referències a l'oralitat també són molt freqüents—, en el que he anomenat «escriptura del cos». En *Putà Marès* hi ha un gust per les matèries corporals, incloent les sexuals i escatològiques. I hi ha, també, una intenció evident de mostrar-les, d'esborrar la frontera entre jo i altre. La novel·la comença amb un exercici de polisèmia: «m'interessa ensenyar-me la llengua». Ensenyar-se el codi, però també fer la ganyota de burla d'un mateix. La veu narradora s'autocensura en aquelles paraules que poden tenir un contingut sexual: «cercava un foradell (ai! déu meu, volia dir un amagatall), un forat salvador (ja hi torn a esser)» (Mesquida 1978: 11). Evidentment, aquesta censura del cos —masculí o femení?; de quina mena de foradell parlam?— no fa sinó posar en primer terme el significant censurat. Un significant que acabarà prenent rellevància especial en la trama, perquè la jove novícia protagonista de les primeres pàgines del relat mata una companya i una monja precisament tirant-les per un «foradell», el xuclador d'un penya-segat, acció que després repetirà amb un capellà libidinós i masoquista. Prèviament a l'assassinat de la seva companya, l'obliga a menjar-se una carta d'amor adreçada a ella: «Agaf el paper i li faig menjar. Ella no el volia roegar. L'oblig. Les frases d'amor cap a mi de na Joana se destrossen, s'umplen de la seva saliva i la seva llengua, menja els punts, les comes, les majúscules, s'ho engoleix fregant les cordes vocals» (Mesquida 1978: 17). Negar el discurs tradicional, la *literatura* de la carta d'amor, i substituir-lo per l'acció de menjar: la deglució de la pròpia obra instaura de bell nou el semiòtic per damunt el simbòlic. Just consumat el crim, reapareix el forat, el significant prohibit: «Vora el foradell me vaig ensenyar una paraula que mai no he trobat al diccionari: *Acaronicida...*» (Mesquida 1978: 18).

En *Putà Marès* l'exhibició del cos no respon mai a una voluntat estetitzant. Al contrari, s'hi descriuen cossos castigats, geps, deformitats... Aquesta destrucció del cànon clàssic es combina amb la complaença en la desmesura: «Pixà an es camp, i en tanta quantitat, que els va ofegar a tots i tengué lloc un diluvi extraordinari a deu quarterades a la rodona» (Mesquida 1978: 133). La tirada a l'excés és també un recurs hàbil per permetre la reflexió metaliterària. En

principi, en una escriptura que es pretengui semiòtica no hi ha espai per a consideracions metateòriques, perquè la teoria representa l'ordre simbòlic, la imposició, la norma. Ara bé, si aquestes consideracions apareixen maquillades amb un llenguatge que juga a ser caòtic i irracional, resultaran més fàcilment admissibles:

Lisaré en sentit de sa norma, signetremolaré lèxic i sintaxi, robaré mots i plànols lingüístics estrangers per tal de contaminar gramàtiques i cordes vocals, faré passejades per començar l'atomització d'un trip llengorreic, magrejaré es sonets religiosos, concagaré es poemes d'amor, encularé ses odes patriòtiques, me rebolcaré per gloses verdes i anònimes de fruïció. (Mesquida 1978: 195)

Tant la desmitificació del cos a través de la imperfecció com les matèries corporals projecten el jo cap a fora en tant que són signes del cos que en romanen fora, en desfan els límits i problematitzen la separació entre el jo i el no-jo. Cos i escriptura s'uneixen en una sèrie de metàfores de l'expulsió: «Volen esquerdes de frases i lava de motar, de matar esqueixos, de morir, l'escriptura travessa la barrera del so, tripeja, shiteja, merdeja» (Mesquida 1978: 196). Aquesta escriptura «projectada» aïlla l'espai necessari per al naixement d'una identitat masculina no codificada segons els llenguatges convencionals. Així, l'evidenciació de l'abjecte com a recurs d'expressió és un procés de revelació paral·lel al de l'escriptura femenina. La resistència a l'abstracció despersonalitzadora, la resistència de l'heterogeni a deixar-se categoritzar —de la novel·la a deixar-se resumir en una història— es manifesta en una explotació del tabú com a signe distintiu, específic i individual de la pròpia identitat. Ara bé, si l'operació de l'escriptura femenina consisteix a *crear* un espai de textualització propi, l'escriptura masculina haurà de *desvincular-se* d'un espai ja existent. Tanmateix, en el cas de Mesquida aquesta desvinculació sempre és parcial, perquè els seus escrits convoquen constantment, sigui a través de l'homenatge o de la cita paròdica, altres escrits: la tradició textual de què és impossible escapar. Ho demostra el ventall de cites que encapçala *L'adolescent de sal* (Wilde, Proust, Mallarmé, Lautréamont, Barthes, Benjamin). I ho demostra la constel·lació de

noms que habita *Putà Marès*, moltes vegades organitzats en forma de llista que suggereix quin és el cànon particular de l'escriptor:

Veig ets llibres desordenats, acaramullats damunt sa taula. Es Fabra, es diccionari etimològic, es de sinònims i antònims, en Foix, en Brossa, en Barthes, en Celine, en Mallarmé, un tom d'assais d'en Pound, en Jaime Semprún [...], separat des altres veig Don Quijote (me mor de ganes de rellegir-lo a gust) i uns assais literaris de n'Azaña, es primer volum de s'obra d'en Lezama Lima (amb so *Paradiso* que voldria firmar jo), un tom de ses obres completes d'en Bataille [...]. M'he fet un porro i els he mirat. (Mesquida 1978: 76)

En la mateixa línia que *Putà Marès* cal considerar «De cos present», el darrer text del volum *Self-service*, que prescindeix ja absolutament de l'excusa de la trama per donar sortida a la fruïció de l'escriptura. Una fruïció les fonts de la qual es vinculen sempre amb el cos de la mare: «Al llit (lluny del treball i de la ciutat) quan ja no tenc son i defora fa vent m'arruf, m'encollesc, me torn petit, m'uterinitz i tanc els ulls» (Mesquida i Monzó 1977: 165). En «De cos present» es fan patents l'obsessió de l'incest i l'exhibició del sentiment edípic. Si la figura del pare concentra les repressions, la mare representa tots els estadis del plaer: «— Activitat genital és paternal. / —Activitat eròtica és maternal. / —Pro-creador = pare / —Creador = mare» (Mesquida i Monzó 1977: 177). L'atac a la llei paterna té ressons lacanians gens dissimulats:

- A la meva tribu el pare ens *sana* als nadons.
- Copiar mil vegades: El pare sana els nins perquè oblidin la matriu del paradís.
- La mare la mare la mare la mare la mare la mare.
- Mumpare m'encisa.
- Mumare m'estima.

(Mesquida i Monzó 1977: 178)

El text compleix amb un tret fonamental d'allò que Cixous defineix com a «feminitat de l'escriptura»: el privilegi de la veu. Però Cixous també escriu que aquest privilegi s'esdevé perquè la dona no acumula tantes defenses anti-impulsives com l'home: no apuntala el discurs com l'home, no s'allunya del plaer amb tanta prudència (1992: 54-57). En aquest sentit, com apuntava abans, l'escriptura de Mesquida porta inscrita una profunda contradicció: per un costat es

presenta com a discurs espontani, que defuig la revisió, en tant que tot procés de correcció és signe de censura autorial; per una altre, hi sobreabunda l'intertext, la cita culta, fruit de la convicció que tot text s'escriu amb altres textos. N'és una mostra la «Bio-bibliografia consultada per Biel Mesquidamengual» que tanca *Self-service*, on es mesclen textos, reals i inventats, amb vivències, pel·lícules, records: hi apareixen des del cinema de Fassbinder fins al *Curs de lingüística general* de Saussure, passant per l'autobiografia de santa Catalina Thomàs, la col·lecció de la revista *Tel Quel*, les obres completes de Bataille, l'obra plàstica del grup mallorquí «Neon de Suro», els escrits de Foucault, Kristeva, Barthes i Alberto Cardín, els urinaris de la plaça Catalunya i una imatge apocalíptica de «Tarradellas dominant la senyera, amb els premis d'honor de les lletres catalanes repartits simètricament a cada costat» (Mesquida i Monzó 1977: 248).

Els paradigmes d'escriptura en què s'inscriuen Seguí i Mesquida textualitzen el cos de maneres contraposades, difícilment conciliables. En el cas de Seguí, l'escriptura transitiva, literària en el sentit d'estetitzant, es concreta preferentment en un cos femení confinat a les representacions tradicionals a través de la dissociació entre subjecte i objecte de la mirada. La dona hi és protagonista d'un esqueix: serveix com a al·legoria de llibertat alhora que en resta al marge. Molts altres autors de l'anomenada novel·la «transformadora» o «transgressora», com Isa Tròlec o Josep Gandia Cassimiro, entrarien, probablement, en el mateix model esqueixat, l'escriptura en el voraviu d'una sutura impossible que ens obliga a qüestionar el concepte d'experimentalisme narratiu, perquè aquest *experimentalisme* s'atura en el llindar de la representació genèrica.

En el cas —excepcional— de Mesquida, en canvi, el cos pren centralitat de subjecte. Ni la representació de la dona ni la de l'home no hi són essencialitzades, sinó que se'n subratlla l'especificitat en una escriptura amb el cos que, d'una manera similar al que proposa Cixous en les seves teoritzacions sobre l'*écriture féminine*, rebutja no tan sols les jerarquies del pensament dicotòmic sinó també el concepte de gènere sobre el qual descansa la dicotomia. Mesquida va més enllà: la seva escriptura deixa de ser sexuada per ser només corporal, una

pràctica postgenèrica en què l'autor no aspira a dominar sinó a alliberar. Aquesta pràctica parteix de la convicció —d'arrel shopenhaueriana?— que el coneixement és una facultat secundària del nostre ésser, adquirida gràcies la seva naturalesa animal: entre l'animal —o el cos— i el món exterior no hi ha mitjancers; entre l'humà i el món, en canvi, s'alça el mur de la reflexió, que converteix aquest món en inaccessible. Conèixer *somàticament* garanteix la demolició del mur, situa l'escriptura en un present perpetu.

3 L'entesa del cos com a signe d'identitat impregna el feminisme francès de la diferència: pensem en el *chora* semiòtic de Julia Kristeva i en el *parler femme* de Luce Irigaray. Vegeu Ann Rosalind Jones (1981) per a una revisió de l'escriptura femenina del cos en Cixous, Kristeva, Irigaray i Monique Wittig i per a una crítica de les implicacions essencialistes d'aquesta escriptura. Jane Gallop planteja en *Thinking Through the Body* (1988) el cos com a via de coneixement més que no pas com la nosa que cal dominar. Posteriorment, els *gender studies* han revisitat el concepte de cos (vegeu, per exemple, el volum col·lectiu *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (1997), a cura de Katie Conboy, Nadia Medina i Sara Stanbury). En el camp de la creació són notables aportacions com la de la novel·lista Luisa Valenzuela (vegeu-ne l'assaig «Escribir con el cuerpo», recollit en el volum *Peligrosas palabras* (2001)) o la teòrica de l'art Amelia Jones, que en *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* (1996) suggereix l'etiqueta «cunt-art» per designar un art morfològicament i iconogràficament femení. Més endavant em referiré a les teoritzacions sobre el cos masculí.

4 Per a un seguiment de l'obra de Josep Lluís Seguí (València, 1945) és útil consultar la seva web d'autor (<http://www.escriptors.com/autors/elseguí>).

5 En la novel·la *Diari de bordell* trobam referències similars a l'striptease, com l'al·lusió al «desig d'arribar al darrer punt [...], al despullament final de l'última peça de roba [...], que és en aquella on precisament mor el desig» (Seguí 1979a: 26).

6 Vegeu, per exemple, l'article «Sade o el text com a incest» (*L'Espill* [València], 8, 1980, pàgs. 51-62).

⁷ No puc ocupar-me aquí de la qüestió controvertida de la reivindicació de l'obra de Sade per part de les avantguardes de principi de segle (Breton, el surrealisme) —paral·lela a l'homenatge que en fan els experimentalistes dels setanta— i dels autors posteriors a la segona guerra mundial (Bataille des de la creació, Barthes i Blanchot des de la crítica, entre molts altres). Quina és la posició del subjecte femení respecte a aquesta reivindicació? El debat feminista sobre el tema va des de l'acceptació de Simone de Beauvoir en *Faut-il brûler Sade?* (1955) fins al rebuig d'Andrea Dworkin en *Pornography* (1981). Per a un estat de la qüestió sobre aquest debat, vegeu Osborne 1989.

⁸ El discurs de Seguí no és únic dins la novel·la anomenada experimental. Pensem, per exemple, en les primeres novel·les d'Isa Tròlec, *Ramona Rosbif* (1976) i, molt especialment, *Mari Catúfols* (1978), que es valen de la dona com a al·legoria de la perversitat del llenguatge. *Mari Catúfols* es

presenta com el relat d'una dona de trenta i tants anys —no sap quants més perquè a l'escola no ha estat capaç d'arribar a comptar més enllà de trenta— que narra en un llenguatge precari la pobresa del seu món: l'escola, els seus pares, la relació dissortada amb un jove del poble. La novel·la utilitza canvis de tipografia i de color de tinta —verda, negra, vermella— per connotar l'estat d'ànim, entre depressiu i alienat, de la protagonista. El seu autoretrat, situat a les primeres pàgines, representa metonímicament tota l'obra: «El meu nom de veritat no és Mari Cadufos. Mari Cadufos és un malnom. Ja era una xica fadrina. La regla m'havia baixat. Però el trellat trobe que no m'havia pujat. I com es veu que no en tenia molt, ma mare, fent-me un favor i batejant-me per a tota la meua vida, em va canviar el nom. I em va posar Mari Cadufos. Veritat que és bonico?» (Tròlec 1978: 5). Per bé que Joan Oleza diu que «en parlar d'Isa Tròlec hom podria parlar sens dubte de literatura feminista» (1979), em sembla que aquí el discurs de la dona no passa de ser un objecte al servei dels exercicis irònics i paròdics de l'autor.

⁹ Per a Kristeva l'abjecte qüestiona els límits de les identitats i, per això mateix, les amenaça. El caràcter fronterer de l'abjecte s'identifica amb la relació de l'home amb el cos de la mare, una relació marcada a parts iguals per l'horror i l'atracció: d'una banda existeix el sentiment d'horror que permet la separació de la mare; d'altra banda, l'atracció que converteix la mare en objecte eròtic.

REFERÈNCIES

- BARTHES, Roland (1966). «Escribir, ¿un verbo intransitivo?», dins *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. Pàgs. 23-33.
- BROCH, Àlex (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- CIXOUS, Hélène (1992). «La joven nacida» [«La jeune née»], dins *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton (2000). *Another Country. Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. Londres: Maney Publishing.
- JONES, Ann Rosalind (1981). «Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture Féminine*». *Feminist Studies*, 7: 2 (estiu). Pàgs. 247-263. Reproduït a: Warhol, Robyn R.; Price Herndl, Diane (eds.) (1993). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press. Pàgs. 357-370.
- MESQUIDA, Biel (1978). *Putà Marès (ahí)*. Barcelona: Iniciatives Editoriales.
- MESQUIDA, Biel; MONZÓ, Quim (1977). *Self-service*. Barcelona: Iniciatives Editoriales.
- MESQUIDA, Biel; TERRADES, Steva (1977). «Matèria de Cos». *Els Marges* [Barcelona], 10 (maig). Pàgs. 65-70.
- MORAZA, Juan Luis (*online*). «Una relación imposible, real. Constructivismo y complicidad». <http://www.estudiosonline.net/texts>
- MULVEY, Laura (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, citat. Pàgs. 432-442. Reproduït *online*: http://www.bbk.ac.uk/hafum/staff_research/visual
- OLEZA, Joan (1979). «Isa Tròlec, un rapsoda sorprenent», dins *Ramona Rosbif*, d'Isa Tròlec. València: Tres i Quatre, 1994. S/p. [Pròleg escrit per a la segona edició del llibre.]
- OSBORNE, Raquel (1989). «La actualidad de una pregunta de Beauvoir: ¿Hay que quemar a Sade?», dins *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad: una aproximación desde el feminismo*. Barcelona: Edicions de les Dones. Pàgs. 80-98.
- SCHOENE-HARDWOOD, Berthold (2000). *Writing Men: Literary Maculinities from Frankenstein to the New Man*. Edimburg: Edinburgh University Press.

-
- SEGUÍ, Josep Lluís (1978). *Espai d'un ritual*. València: Tres i Quatre.
- (1979a). *Diari de bordell*. Barcelona: Tusquets Editors.
- (1979b). «Notes a una pràctica eròtica de l'escriptura». *Cairell* [València], 1 (novembre).
<http://perso.wanadoo.es/lipmic/cairell/Num1/segui.htm>
- (1980a). *Projecte per a destruccions*. València: Tres i Quatre.
- (1980b). «Justine/Juliette, o les inversions del cos al text sadià». *Cairell* [València], 3 (març).
<http://perso.wanadoo.es/lipmic/cairell/Num3/segui.htm>
- (1981). *M*** o un assaig de llibertina*. Barcelona: Edicions de La Magrana.
- SIMBOR, Vicent; CARBÓ, Ferran (1993). *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- THOMAS, Calvin (1996). *Male Matters: Masculinity, Anxiety, and the Male Body*. Urbana: University of Illinois Press.
- TRÒLEC, Isa. *Mari Catúfols* (1978). València: Tres i Quatre.
- VERGER, Eduard J. (1979). «Diari de bordell». *Cairell* [València], 1 (novembre). Pàg. 46.
<http://perso.wanadoo.es/lipmic/cairell/Num1/res13.htm>