

**TEORITZACIÓ DE LA METALITERATURA A TRAVÉS
DE LA NOVEL·LA POSTMODERNA:
DESLECTURA DE *L'ADOLESCENT DE SAL DE BIEL
MESQUIDA***

Anna Carreras

[La versió castellana d'aquest treball va aparèixer a la revista *Crítica Hispánica*, [Johnson City, Tennessee], vol. 27, 1 (2005). Pàgs. 103-120.]

*Lloc extrem, lloc de pas, lloc d'entrada
a l'ocupació, lloc de sortida al descobriment,
lloc de tràfic, lloc de resistència, lloc d'independència,
lloc de constitució, lloc de llenguatge. [...]
Dins, la poesia i la música.*

Vicenç Altaió, *La desconeguda* (1997)

1. L'atansament a l'obra d'art postmoderna

L'obra d'art ho serà en la mesura que foragiti el no-res per tal d'omplir-se de *res*, d'imatges que, actualment, han adoptat una altra via de germinació: l'explosió intel·lectual, és a dir, el xoc instantani d'una xarxa d'àtoms trabucats condemnats a la metamorfosi en idea. Si el treball de maquetació literària es fonamenta en el mecanisme de la juxtaposició per tal de crear uns comentaris al voltant d'una problemàtica o d'uns personatges, la transgressió aplicada a una narrativa que evoluciona des del realisme fa de *L'adolescent de sal*¹ una obra mestra dels setanta i, en particular, l'alça com a punt d'inflexió en el panorama català. A través de l'enginy, l'humor, la crítica i el

¹ Biel MESQUIDA, *L'adolescent de sal*, Barcelona, Empúries (Narrativa, 13), 1990. Primera edició: 1975.

compromís (*engagement*), Mesquida formula un discurs de discursos antiacadèmic a mig camí entre l'assaig social i l'estètica de la desobediència.

Si la condició de la humanitat contemporània (sobretot la banda pobra d'aquest col·lectiu) es concreta en la intermitència, en la dualitat original entre les dues o més cares d'un mateix ésser escindit –el famós concepte d'alteritat–, l'obra que aquest subjecte infanti ha de ser, en conseqüència, discontinua, irregular i alternativa. Artaud parla a la novel·la de la coalició necessària entre vida i literatura, i Grotowsky serveix a Mesquida per donar-ne la resposta curiosa: «El ritme de vida de la nostra civilització és tensió, fragmentació i hipocresia» (p. 154). *L'adolescent de sal* acceptarà els dos primers preceptes, mentre que intentarà vèncer aquesta hipocresia exterior amb la creació del seu microcosmos, sincer, sencer i unívoc. Perquè, al capdavall, la fragmentació del discurs és una poètica en sí mateixa.

En aquest ordre de coses, l'opressió, la injustícia, la mentida, el crim, la clandestina por, la culpabilitat sexual, la frustració i l'estafa més general tenen el seu correlatiu literari a *L'adolescent de sal* –i en el conjunt del corpus postmodern– en la discontinuïtat, la fragmentació, la citació, el caos i el *collage*, i les referències metaliteràries que hi cohabiten. Si ens hi fixem amb atenció, resulta que tot és distorsió, és a dir, ficció o, aplicant la precisió, metanarració. Per tant, el discurs metaliterari se situa al mateix nivell que la resta de discursos: cap d'ells no remet fidelment a la realitat en la mesura que li és impossible. La distinció ficció / no ficció és cultural. Mesquida ho sap, coneix el deconstructivisme, el palimpsest i l'hipertext –finalitat, mecanisme i eina, respectivament–, i presenta una confluència de discursos que no poden distingir-se els

uns dels altres i que, segons Genette a *Palimpsestes*, s'hereten, varien, es transformen, s'imiten o es parodien.²

Convé tenir ben present que a l'hora de parlar de literatura hom ha de ser conscient de la significació que hi exerceixen els factors socials, polítics o d'ordre cultural, atès que el narrador plasma, directament o indirecta, allò que d'una manera un xic idealista podríem anomenar "la interioritat de la seva ànima" -és a dir, allò que l'empeny a escriure- però, al mateix temps, està condicionat per l'entorn.³ Un entorn físic, però certament també cultural; aquest darrer serà el que farà possible poder parlar d'acord amb les màximes d'intertextualitat proposades per Júlia Kristeva: «The text is (...) a *productivity*, and this means: first, that its relationship to the language in which it is situated is redistributive (destructive-constructive) (...); and second, that it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another»⁴. En aquest sentit, no és

² Proposa Xavier Pla que un palimpsest és un pergamí la primera inscripció del qual ha estat raspada per escriure'n una altra al damunt, però de manera que el text primitiu continua visible i, per tant, el lector pot llegir entre línies la superposició de les dues estructures. Cf. Xavier PLA, «El palimpsest com a metàfora de la modernitat», *Transversal*, 13.

³ Aquest fet s'esdevé semblantment en el lector. Freud, autoritat filosòfica i psicològica citada repetidament per Mesquida afirmava que «[el poeta] ens fa xantage mitjançant un guany de plaer purament formal, és a dir, estètica, que ell ens ofereix en la figuració de les seves fantasies. [...] Opino que tot plaer estètic que el poeta ens procura comporta el caràcter d'aquell plaer previ, i que el gaudi genuí de l'obra poètica prové de l'alliberament de tensions en l'interior de la nostra ànima» (la traducció és meua). Sigmund FREUD, "El creador literario y el fantaseo" (1908), de *El malestar en la cultura* (1930), dins *Obras Completas IX*, Amorrutu editors, Buenos Aires, 1989, pp. 127-8.

⁴ Julia KRISTEVA, *Desire in Language: a semiotic Approach to the Literature and Art*, L. S. Roudiez (ed.), Oxford, Blackwell, p. 36.

necessari que a *L'adolescent de sal* provem de cercar els referents en la realitat del receptor. Només cal que es trobin dins els límits del mateix text.

La Postmodernitat entesa com un canvi innovador de l'imaginari literari i una modificació radical de les tècniques narratives o de trucs i artificis retòrics esdevinguts tots ells escadussers sura pel microcosmos de *L'adolescent de sal* des de la primera plana. De les moltes vies de transmissió d'aquesta innovació emprades per Mesquida en la construcció de la seva novel·la, la reflexió metaliterària aplicada a la pròpia obra és, al meu entendre, la més pregonada i essencial. Segons els quatre models o tendències de la narrativa catalana dels anys setanta proposades, fonamentalment, per Àlex Broch, *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida s'adiu a tots quatre camins, i n'enceta de nous.⁵ En primer lloc, podem considerar l'obra com una novel·la –o antinovel·la– del cicle social i familiar, en la mesura que és des de la visió d'una família catalana/mallorquina, típica de la postguerra, com ens arriben un conjunt de pinzellades que descriuen el clima (social, polític, religiós, etc.) d'una època. La rebel·lió del fill contrasta amb el sofriment exagerat de la mare i amb la ignorància del pare. La cita de Maldoror, el qual es fixa en la convivència de generacions, serveix a Mesquida per autoritzar la seva posició traumatitzada respecte la família: «Depuis le jour que je m'enfuis de la maison paternelle, je en me plains pas autant que tu le penses d'habiter la mer et ses grottes de cristal» (p. 312).

Es pot incloure també *L'adolescent de sal* en el grup de la novel·lística de l'arquetipus generacional, des del moment que el narrador ens permet d'escoltar una confessió, una crònica palesa mercès a fórmules com ara el dietari –del protagonista del nivell diegètic

⁵ cf. Àlex BROCH, *La literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona, Edicions 62, 1980.

(l'adolescent de sal), però també el del nivell metadiegètic (l'autor implícit identificable amb el propi Mesquida)– o els textos epistolars, ambdós essencialment “sincers” i “fidels” a la realitat. El lector de *L'adolescent de sal* sap que li estan explicant la formació sentimental i intel·lectual d'un jove universitari traslladat de Mallorca a Barcelona, relacionat amb els moviments d'oposició al règim franquista, que coneix el mite parisenc i el potencia a través de la citació francesa, i que se sent decebut dins un món que es presenta lliure quan la veritat és tota una altra. Dins d'aquest grup també cal comentar l'aspecte de l'anomenada “novel·la del retorn”. En aquest cas, no hem de parlar de *L'adolescent de sal* des d'aquesta etiqueta o denominació de manera dogmàtica, atesa l'explicació de la mateixa història per part d'una multiplicitat de narradors que adés s'identifiquen adés circulen amb independència de l'autor implícit del text. El que existeix en la novel·la és la subtileza de Mesquida alhora d'oferir unes pistes o premonicions d'aquesta idea de retorn, sobretot una: «Tots els joves tenen un reialme que els espera. La llàstima és que la major part moren a l'exili, com els reis» (p. 84), d'Oscar Wilde. La metaliteratura és una de les manifestacions d'aquest arquetipus, i és la via escollida per Mesquida per tal d'assolir el seu propòsit. Aquest aspecte és la clau que obre tots els panys, el *know-how*, i m'hi estendré més endavant.

En tercer lloc, Broch planteja l'existència de la novel·la textualista, i és en aquest grup on, si de cas, *L'adolescent de sal* tindria el seu paper protagonista i precoç. Un tipus de novel·la que respon a la derivació directa del model anterior. El narrador portarà fins als seus límits més destructors aquells mecanismes literaris que malden per apropar la confessió d'un heroi generacional a un tipus de literatura diferent i transgressora que intenta, malgrat tot, reservar certs espais de sinceritat (els mecanismes narratius tornen a ser, una vegada més, els fragments del dietari de l'adolescent de sal, sense la funció

mitjancera de cap altra veu narrativa). En aquesta avinentesa, per la voluntat de brindar, en la forma i en el fons, un panorama d'una època i d'uns sentiments que en ella s'hi congrien, el narrador se serveix de la tècnica de la composició del seu *collage* a partir d'una colla d'intertextos, és a dir, a partir d'altres textos que possibiliten una doble relació. D'una banda, la influència recíproca que s'exerceixen els uns amb els altres i, de l'altra, la concordança més o menys rígida amb la idea global de la novel·la, amb aquesta perspectiva històrica i al mateix temps metaliterària. Paral·lelament als intertextos que permetran al lector travessar el pont intertextual que ha construït, voluntàriament, el novel·lista, hi ha la barreja indiscriminadament lògica dels punts de vista (l'adolescent de sal, la mare, l'autor implícit, el narrador, Biel Mesquida i fins i tot Cheska) que contribuirà a potenciar aquesta reflexió metaliterària de *L'adolescent de sal*.

En darrer lloc, el quart grup el modela la narrativa que utilitza el gènere literari com a vehicle de denúncia social. Tota la novel·la de Mesquida és un dietari cronístic de l'època que li ha tocat de viure a aquest adolescent de sal més aviat eteri, de natura d'anguila. En conseqüència, fets com odiar els grans mots perquè fan mal, parlar constantment de transformar la realitat des del col·lectiu, la negació de l'adolescent alhora d'identificar-se amb els valors propis d'un codi general establert o la necessitat d'aprendre a caminar sense crosses, són alguns dels exemples plausibles d'aquest fregadís amb la denúncia social. Aquests nuclis temàtics afluiran en l'estructuració d'unes reflexions molt més genèriques, en la mesura que absolutes o categòriques, com ara el plànyer-se, amb Theodore Roszak, del fet que «l'art i la literatura del nostre temps ens diuen amb cada vegada més desesperació que la nostra era es mor [...]» (p. 110), encalçant la recerca d'ell mateix, de la seva pròpia fesomia, com a individu isolat del món hostil que l'envolta però també com a entitat social filla del seu temps.

És interessant de ressaltar, ni que sigui amb concisió, la funció de la memòria dins la novel·la i la manera com Mesquida introdueix el motiu. La memòria és selectiva, semblantment a la tria d'intertextos de l'autor. Parlarà de la memòria tenint presents els mots de Danielle Darrieux, actriu que comenta que la realitat que es recorda sempre és una còpia de l'impossible. Ell mateix es preguntarà, a les acaballes de la novel·la, per què ara escriu el passat: «Per què represent doncs aquesta prehistòria dins la plagueta?» (p. 342). Paral·lelament, per tal d'oferir una altra clau de lectura per a la seva novel·la, Mesquida cita, amb constància i diligència intertextual, Marcel Proust i les afirmacions sobre la selectivitat intrínseca de la memòria a través de l'objecte flairat: «-Què és el que produeix aquesta tria a la memòria d'uns fets del meu passat i no d'uns altres? Proust ja ho experimentava, i jo m'ho repetesc dia a dia.[...] Per què aquesta anècdota que jo creia perduda i oblidada i que en sentir la flaire de les pedres banyades plenes de líquens negres i carabassa ha vengut a colpir-me com un assot d'una antiga llendera?» (p. 323).

2. Del concepte a la praxi

2.1. L'emissor

Metaliteratura és un mecanisme l'objectiu del qual és parlar o escriure del mateix fet literari. En mots del textualista francès Philippe Sollers: «Un text s'escriu amb textos i no tan sols amb frases o mots» (p. 202). En la precedent definició *ad littera* del que representa el terme que encapçala aquest tràfic d'idees, m'apresso a escollir uns casos que em serveixen d'exemples programàtics. Abans però, destacar breument que la *captatio benevolentiae* des de la metaliteratura no és aliena a Biel Mesquida, i ens ho fa

saber a partir d'una estratègia narrativa a la manera dels poetes més baudelarians: «Sóc sincer. I la ploma, aquest bisturí estimat, ha de recórrer les costures de les cicatrius descrivint el perquè de les ferides i dels plaers, l'entonació d'un sol concert d'ombres o el mecanisme d'un silenci, d'un assassinat, de la reconeguda ofegor, encara que els pulmons facin la comèdia de la vida» (p. 19)

La reflexió metanovel·lística s'estén al *modus operandi*, ja que qui escriu ens confessa que li agradaria «no ésser melodramàtic» (p. 19), sense que la tonalitat esdevingui grandiloqüent ni histriònica. El fet de distanciar-se literàriament dels “grans mots” als que ell odia «perquè ens han fet mal durant una grapada d'hores i de dies. De segles.» (p. 19), no exclou que en casos determinats la mà el meni a plantejar manifestacions dissemblants de l'Absolut, encara que el consell que cal professar és prou niví: «no és per culpa de l'autor». Aquest suposat pròleg acaba significativament amb un títol com “Setembre”, una total declaració referida al grau d'emissió del missatge: la clarividència. I la sinceritat. En efecte, en una conversa amb el seu amic Tomeu sobre la impotència creativa, l'autor implícit s'explica, en primera persona i fent que l'acció sembli que acaba de tenir lloc i que, poc temps després la traslladi al seu diari personal d'adolescent. El mecanisme metanarratiu apareix amb una funció ben demarcada: la de fer versemblant (verídica?) la seva proposta respecte a la crisi com a única forma possible dels escrits. L'escriptura es converteix aleshores en un «anecdolari de frustracions, deixalles del naufragi, alens de supervivència» (p. 123).⁶

⁶ D'acord amb aquests propòsits, el narrador també planteja la possibilitat de crear allò que, fet i fet, és la novel·la que el lector té a les mans: «De vegades he pensat a anar recollint tots els diaris adolescents

Aquesta mena de declaració d'intencions és, d'altra banda, la primera plana del possible dietari de l'adolescent, tenint en compte, però, el constant joc de veus narratives que li són inherents.⁷ La segona part d'aquest text s'inicia amb una cita en francès, sobre l'amor. Tanmateix, l'autor retorna amb les seves intencions metanarratives per tal de poder oferir al lector una petita crossa de lectura dins aquesta muntanya de sal que envolta l'adolescent. Així, a la manera del *Coral Romput* de Vicent Andrés Estellés, i situat en la intermitència creadora que actua sobre tot artista, no s'està de dir que «voldria agafar el tinter. Llançar-lo amb violència damunt el paper blanc» (p. 20). Un tinter, això sí, farcit de referències intertextuals i citacions d'altri amb que l'autor podrà fer possible el recurrent «gran desig de dir-ho tot» (p. 20). La sinceritat de què parlava en la primera part d'aquest hipotètic pròleg es veu reblada amb uns mots d'ara que inclouen tant l'apropament al sentiment com a l'època de la novel·la: «I la tinta escampada podria compondre el laberint dins el qual hi hagués el secret de la ràbia, i la ira que degota del meu front» (p. 20). I és ben cert: *L'adolescent de sal* és una novel·la crua i, si es vol, ressentida. El mateix autor ens demana disculpes, als lectors, des del nivell metadiegetic, com si nosaltres també forméssim part d'aquesta “ficció”, donat

(pàgines i pàgines de plagues desolades com a màgics deserts o migdies roents de solituds i bufetades)» (p. 94).

⁷ Només en un moment de la novel·la sembla ésser que s'esbossa una subtil dissemblança entre el narrador i l'adolescent, distància com a mínim temporal, i això passa, significativament, durant l'aplicació del mecanisme dels papers trobats per part de la veu implícita: «Dins la plagueta de l'adolescent de sal he trobat papers diversos [...] el que més em frapà foren aquells fulls, plens de borretxos, raspatures, rectificacions, que volien ésser l'estructura d'una peça de teatre» (p. 207). En el nivell de la metadiegesi, podem llegir sencer aquest guió teatral del *Joc del botxí*, on els personatges principals creats per l'adolescent són Cheska, Adolescent, Mare i Presentador. El mètode de treball és la creació d'un altre món, un microcosmos insertat en l'atmosfera general del text. Que cadascú n'extregui les seves conclusions...

aquest to desencisat: «Puc dir que aquesta salaborr que regalima de cada glàndula, aromàtica de romaní i mata rosegada enmig de les meves dents té una relació directa amb l'estafa. Ja ho veureu.» (p. 20)

Si resseguim linealment la novel·la amb l'objectiu de palesar el tractament metaliterari trobem, ja al començament, una citació d'Antonio Gramsci prou òptima per tal d'entendre el punt de partida de *L'adolescent*: «L'artista representa necessàriament el que hi ha (ciò che c'è), en un cert moment, del personal i inconformista, i per això el polític no podrà estar mai satisfet d'ell» (p. 17).⁸ La primera aparició de l'adolescent de sal, el protagonista, la trobem en un text programàtic que fa referència a la mateixa literatura: tot un manifest de propòsits artístics i ideològics. Apareix, doncs, la sensació de por, de boira i d'esterilitat que mena el propi escriptor a aturar-se en la seva tasca. Tanmateix, afirma dos objectius: «vull començar a escriure de nou» (p. 18) i «a llegir dins la memòria» (p. 18). Paradoxalment, però, «voldria aturar-me [...] deixar la ploma».

Destaca també la sovintejada referència al «desig de dir-ho tot», a la necessitat de no deixar-se res per dir, a cobrir el lector amb el vòmit de la seva experiència, històrica i cultural, amb tota mena de detalls i a través de la fragmentació i de la idea d'Artaud basada en la unió indiscutible i indispensable entre cultura i vida. Tanmateix, la problemàtica s'infon en l'individu quan el ritme d'aquesta vida provoca tensió, amb la qual cosa és menester la permanència: «he d'ésser més constant» (p. 111) -ens

⁸ *L'adolescent de sal*, de fet, també mostra allò personal que Biel Mesquida conta, gràcies al fet mateix de l'escriptura, la seva inconformitat respecte a un moment concret d'estafa general que viu el país.

recordarà, metanarrativament però també existencial, l'autor implícit al llarg de la novel·la.

Cal abandonar l'art fàcil per a les masses, per tal de no crear màquines lectores automatitzades sinó éssers humans capaços de seleccionar i gaudir de l'estètica de l'art. Cal saber separar-se del col·lectiu en un determinat moment, en la mesura que la dificultat és la millor eina per al coneixement, manllevant els mots del pensador d'avui Vicenç Altaió⁹ i que, al seu torn, i des de Pavese, «Amor és desig de coneixement» (p. 247), amb la qual cosa la importància funcional del personatge femení de Cheska resta del tot justificada. El temps del que ens parla Mesquida obeeix a milers de preguntes sense resposta, i la solució a aquesta munió d'interrogants no és ni l'escola ni l'encotillament acadèmic, sinó més aviat serà l'accés a la creació culturalista allò que permetrà a l'home adquirir la certesa i l'experiència premeditada. D'aquí prové la fal·làcia irònica de Mesquida amb el «copiar el texto cien veces para mañana» (p. 30), tot i adduint la pobresa i la ineficàcia radical de certes actituds dogmàtiques, ja sigui en el món de l'educació escolar o bé en el cosmos literari contemporani.

L'autor implícit ens refereix tant a les seves crisis creadores, com al desig de comunicar-se amb el lector –implícit o no– del seu text, fent-lo co-protagonista i captant-lo profèticament amb interpel·lacions del tipus «ja sé què em diràs» i «voldria que aquestes frases us entretinguessin amb la força necessària per a poder llegir fins a la

Evidentment, qualsevol polític que ocupa una posició de poder no podrà llegir la novel·la amb serenor i complicitat.

⁹ Vicenç Altaió, introductor de la postmodernitat a Catalunya, activista cultural i traficant d'idees, preconitza la idea a una de les seves obres més divulgades. Vegeu Vicenç ALTAIÓ, *La dificultat*, Barcelona, Barcino, 1999.

darrera pàgina» (p. 21), adduint a la funció lúdica i temptadora de la literatura; o bé a l'absoluta i paradoxal necessitat d'un desordre creador ducassà, imaginatiu i subvertit que no s'oposi, en cap cas, a la voluntat de poder continuar el fil de la narració, que s'identifica amb l'esquema d'un temps literari. La reflexió general ens mena a la hibridació amb la proposta metanarrativa: «Ja sé que me diràs mentider, mistificador, visionari del meu jo amb el que intent fer moure el calidoscopi de la novel·la o de la negació de la novel·la [...]» (p. 39). *In extremis*, trobem a l'esfera nuclear, al bell melic de la novel·la, una de les referències més exactes d'allò que aquestes reflexions pretenen de comunicar. Qui escriu, «voldria començar aquest anticapítol, l'antiplana d'una antinovel·la que mai no faré» (p. 153).¹⁰ Amb aquestes declaracions, el narrador implícit se situa a l'altra banda de la riba, plantejant els conceptes d'estil, subjecte i gènere, propis del textualisme i la postmodernitat. Vol la novel·la de les clavegueres, de cromatisme roig i negre, i no pas de les convencions o l'aparença.¹¹

És cert que cada unitat narrativa (normalment no sobrepassa les dues pàgines) es pot analitzar sota uns paràmetres personals i intransferibles, resultant així un joc constant de fragmentació, però també ho és que aquest plantejament va necessàriament vinculat al fet que, tot i la paradoxa, el llibre resulta unitari gràcies als seus fils conductors -comuns al llarg de tot el text. També mercès a la seva temàtica externa (Mesquida ens hi dibuixa una crònica generacional que estimula a pensar, parlar o cridar sobre una determinada

¹⁰ El pacte de ficció arriba a la cúspide en la mesura que hi ha antiplana, hi ha antinovel·la i hi ha anticapítol, que conformen la mateixa obra d'art: *L'adolescent de sal*.

¹¹ La referència cromàtica al roig i al negre no és, en absolut, gratuïta. Si d'una banda, Mesquida ret homenatge a la magna obra d'Stendhal, de títol homònim i vincula la tècnica narrativa realista amb el seu propi desig de dir-ho tot, de l'altra banda, la rojor és simbòlicament política així com la negror esdevé existencial.

època), i fins a l'ús de certs motius recurrents que donen una total i completa coherència textual i metaliterària. No resulta sobrer esmentar allò que proposen molts autors, entre ells J.V. Foix, arrel d'aquesta dicotomia aparentment irreconciliable entre fragmentació i unitat. Mesquida, per tant, ofereix una visió global a partir de fragments dispersos que identifiquen els anys posteriors a la Guerra Civil i fins i tot a la postguerra més immediata, uns anys tenyits de paràlisi social i política, però també artística, donat l'elevat nombre de «novel·listes engabiats» (p. 165). Perquè el que Mesquida i els seus contemporanis anhelan és la fugida immediata de la realitat que els encercla cap a uns horitzons més diletants, oberts i dinàmics o, si més no, més respirables. Trencar i tallar els lligams, els reixats, els laberints, els túnels i les presons que l'ofeguen a ell i al seu text volgut company de defallença. L'escriptura es converteix aleshores en la via òptima d'accés a aquesta altra autenticitat, un cop ha tallat amarres i cordons umbilicals. El canvi és positiu per al creador: «Llavors no sabia que les veus i els mots poden ésser un arrelat ganivet o el bàlsam» (p. 256).

Transgressió transgredida des del trànsit al poema. El desig de dir-ho tot, de plasmar-ho tot i de voler-ne fer partícips als altres membres de la seva generació i, de fet, de les generacions posteriors gràcies a aquesta idea de continuïtat històrica forjada en termes de contingut universal, el porta, d'una banda, a aplicar els mecanismes de composició poètica a un text originàriament narratiu, i de l'altra, a citar-ne i fins copiar-ne sencer més d'un poeta. Arthur Rimbaud i Ausiàs March són els principals protagonistes poètics de *L'adolescent de sal*. Si Rimbaud li va bé per tal de donar el to crític respecte les diferències generacionals a la seva novel·la, March s'ocupa de facilitar-li el contingut amorós, el mestratge literari i el to dolorós o desencisat. El poeta medieval suggereix que el dolor ha d'ésser el mestre de l'home quan diu: «no me dol re / que en dolor sia

fart / ans ma dolor / jo prenc per mon mester» (p. 185). Mesquida, per contra, proposa que existeixen vies de recerca de la innocència perduda i transformada en dolor pel context. Aquestes dues solucions són la disbauxa i el plaer més hedònic, les quals actuen d'antibiòtic contra el virus del remordiment i la culpabilitat. Paral·lelament al mecanisme intertextual, endins de la trama argumental de la novel·la, Cheska parlarà sovint de “poemes entremaliats”, que malden per destruir el bloqueig d'un codi de l'ordre general i que amb la seva força desprenen ira i agressivitat.¹² El mite de Sísif li permetrà mostrar l'existència d'un nou nivell de coneixença. Vegem-ho amb més parsimònia.

La recurrència a una determinada tradició literària ens condueix directament al cas de les múltiples citacions que sovintegen en la novel·la i que ofereixen una altra demostració d'aquest valor intertextual. Les citacions freqüentment responen a la voluntat de presentar uns estris que actuen de crossa per tal de transferir una determinada idea temàtica i formal al lector, i sovint han estat escollides pel missatge sobretot social i existencial, que trameten o porten implícit, i que pot ajudar a complementar els mots del narrador amb allò que podríem anomenar unes *auctoritates*. Són tres les citacions recurrents de Mesquida, no tant per la freqüència d'aparició sinó més aviat per la seva importància metaliterària. En primer lloc, Freud i la seva *Autobiographie*, on es parla de l'home insatisfet de la realitat, que és el mateix que dir insatisfet de la cultura d'avui;¹³ en segon lloc, Oscar Wilde, esmentat anteriorment, tot i

¹² El convenciment que la ira és l'única resposta possible es reblarà de forma sovintejada al llarg de la novel·la i, de fet, el to i la imatge de la mateixa obra ja n'és un exemple oportú. *L'adolescent de sal* és la “novel·la impossible” que ha estat possible.

¹³ La idea es referma, com hem vist unes línies més amunt, amb C. Pavese, el qual encamina les seves sentències a la necessitat de transformar la realitat, i a la visió de l'amor com a desig de coneixement.

fent referència a la incapacitat dels joves per triomfar en la societat contemporània; en tercer i darrer lloc, cal recordar Ausiàs March, el qual proposa l'acceptació del dolor com a mestre de qui aprendre'n, i Yannis Ristos que defineix la tortura com una part integrant de la vida. El món extern al text literari és el context en què l'obra de Biel Mesquida, com a element de la comunicació, cobra el seu major sentit. El lliure esport de la intel·ligència l'aboca a aprehendre el real en la mesura que, si això és així, el real serà susceptible de multiplicar-se en una pluralitat de cares d'una mateixa moneda.

2.2. El receptor

Després de revisar el paper de l'emissor d'aquesta narració, veurem de quina manera la comesa del receptor és fonamental en la literatura postmoderna entesa en la línia de *L'adolescent de sal*: un conjunt d'intertextos i hipertextos que s'acomoden en l'interior d'una unitat més gran, el paratext. L'estètica de la recepció literària pretén posar de relleu la relació entre un objecte textual i un subjecte perceptor que arriba a entendre el missatge com a artefacte estètic. Més que no pas entrar en una discussió sobre l'existència efectiva de l'objecte emissor més enllà de la concreció del subjecte que percep, em sembla interessant plantejar-se el punt de partida del receptor previ a l'establiment textual; és a dir, de quina manera la consciència perceptiva ja està predeterminada per uns elements introduïts abans del contacte directe amb el missatge. En aquest punt, allò que definim amb Genette com a paratext¹⁴ incideix necessàriament en la consciència (i més encara en l'inconscient) del subjecte i influirà en gran mesura la interpretació del text. Per tant, com a paratext, que ahora és intertext en la mesura que

¹⁴ Cf. SOLER-TRILLA, *Les línies del text*, Les Naus d'Empúries / Brúixola, 3, Barcelona, Empúries, 1989, p. 93.

constitueix la part d'un tot més ampli, entenc tot allò que conforma el llibre i que és o no pròpiament el text literari: altres fragments, pàgines en blanc, citacions, poemes, la coberta, el títol, l'heterogeneïtat tipogràfica, l'editorial...

Un estudi exhaustiu de la incidència del paratext en el lector menaria inevitablement a la generalització, i a anar més enllà bo i analitzant l'efecte conegut del context –l'empro, també, en termes genètics–, ja tractat des de fa temps, posem per cas en *La concreció de l'obra literària* de Fèlix Vodicka,¹⁵ fet que depassaria amb escreix els límits de les meves intencions en el present assaig. En aquest sentit, l'estètica de la recepció introdueix el tema de la posició del lector prèvia a l'establiment de comunicació amb el text,¹⁶ exemplificat amb el paper del paratext, i mostra fins a quin punt la seva influència comporta que la interpretació que ve de la consciència o la inconsciència subjectiva del lector estigui determinada per elements socials o col·lectius, o bé si n'hi ha que depenen de la psicologia individual de cada lector. En definitiva, l'horitzó d'expectatives del lector empíric de *L'adolescent de sal* no finalitzaria aquí sinó que aniria molt més enllà segons la formació personal de cadascú, del seu bagatge intel·lectual, dels interessos personals, siguin literaris, polítics, històrics o bé musicals. Això sí, el joc rutllarà si ens situem dins l'esfera de la transgressió absoluta –d'aquí la

¹⁵ Cf. Rainer WARNING, ed., *Estética de la recepción*, La balsa de la medusa, 31, Madrid, Visor, 1989.

¹⁶ A partir de la teoria hermenèutica de Gadamer, es pot relacionar el problema del paratext amb els elements que predeterminen la consciència interpretativa del subjecte abans de la lectura del text. En aquest sentit és clau el concepte de prejudici. L'home és abans història que individu, per això el prejudici és més important que el judici. Arribem així al concepte estel·lar de tota aquesta teoria hermenèutica, que és el de fusió d'horitzons entre allò que transmet el text i allò que interpreta el subjecte.

cançó del psicodèlic-galàctic Pau Riba atacant la ignorància de la seva progenitora¹⁷, la conscient i funcional apologia de certes drogues al·lucinatòries (opi) o ideològiques (haixix), o bé la praxi de l'escriptura a través de la incisió, l'esqueixament, les ratllades, la cursiva, la negreta i el subratllat o el relleu cromàtic.

3. Algunes cavil·lacions terminals

Com a primera conclusió, m'apresso a donar pas a unes paraules d'Umberto Eco que em faig meves per tal de definir *L'adolescent de sal*: «Les raons per les quals no és susceptible de descripció són diverses: la sèrie d'interpretacions és indefinida i materialment inclassificable; l'enciclopèdia com a totalitat de les interpretacions contempla també interpretacions contradictòries; (...) en fi, l'enciclopèdia, com a sistema objectiu de les seves interpretacions, és “posseïda” de diferent manera pels seus usuaris».¹⁸ Biel Mesquida invoca, com ja havia fet Jauss anteriorment, una hermenèutica del diàleg que pugui conjugar el *comprendre's-en-la-cosa* amb un *comprendre's-en-l'altre* a títol d'interès cognoscitiu igualment lícit.¹⁹ L'hermenèutica literària, que es basa en comprendre l'experiència estètica de l'obra d'art (en el *com* i no en el *què* d'allò que es diu), centra el problema en esbrinar com l'alteritat de l'altre, en aquest cas força paral·lels, pot ésser descoberta pel discurs narratiu. Herman Hesse és útil a Mesquida per tal de glossar aquesta imatge forjada en termes d'impossibilitat

¹⁷ Biel Mesquida, entendra i compartirà la cançó de Pau Riba en una pàgina on a partir de l'esquema repetitiu (“Una immensa capacitat de...”), definirà allò que entén per “mare”, amb una cascada de substantius clau: frustració, sofriment, resignació, esclavatge, procreació, pregària, hipocresia, perjudici, orgull i frigidesa.

¹⁸ Cf. Umberto ECO, *Semiòtica i filosofia del llenguatge*, Barcelona, Laia (L'Entrellat), 1988, p. 110.

¹⁹ Hans Robert JAUSS, *Experiència estètica y hermenèutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

d'èsser un mateix: «Jo només intentava de viure el que lluitava per sortir de mi mateix; per què resultava tan difícil?» (p. 80).

Mesquida, de fet, ens refereix l'alteritat com el motiu existencial, però també metanarratiu global de la seva novel·la. Per aquesta raó, i sense abandonar el seu *modus operandi* centrat en l'hipertext, citarà Jean Cocteau per asseverar les seves pròpies paraules: «Et la fuite, vers où? –Vers un autre soi même.» (p. 261). Per si no fos suficient, Mesquida passeja més enllà i travessa aquest pont intertextual tan sòlid que s'ha construït, per tal d'arribar als clàssics i al mite d'Ismene, caracteritzat pel desig de la protagonista de fugir cap a ella mateixa, al món de la no-repressió, del *paradise now*. El mite, tanmateix, es confon al seu torn amb la caracterització de Cheska, amb la qual cosa el *collage* de veus i de màscares, del real i de l'imaginari, està servit.

L'experiència estètica no és només l'experiència d'una veritat instal·lada en l'obra d'art, sinó també l'experiència de comprendre el caràcter aliè del text com una altra manera de fer literatura, i com una possibilitat d'èsser l'altre, algú altre, o prenent unes paraules de Proust, «veure l'univers amb els ulls d'un altre, de cent altres, veure els cent universos vistos per cadascun d'ells, que cadascun d'ells es».²⁰ I, de fet, és això mateix el que verifica el lector de *L'adolescent*, una coparticipació interactiva en la intimitat de la trajectòria biogràfica i bibliogràfica d'un autor llegit a qui «no basten les pallisses, ni els càstigs, ni totes les policies del món per a prohibir-me que tenguí els meus pensaments» (p. 170).

²⁰ La traducció és meua. Cf. Marcel PROUST, *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza Editorial, vol. VI, 1977-78, p. 138.

El clima és el dels setanta, a la deriva del postmaig francès, en la denúncia de les dictadures i el somni d'un nou imaginari col·lectiu, on es produeix l'eclosió d'una nova fornada d'artistes amb un esperit inèdit i radical, alimentada amb una existència moral (conducta de la vida i camins propis) i, per igual, amb un compromís estètic que beu de l'avantguarda i l'elitisme d'unes minories majoritàries. Graffittis o paraules-sobre-les-parets, l'anada al centre mateix del llenguatge dins d'una escriptura de ningú, capaç de forjar una intel·ligència col·lectiva amb l'únic recurs del llenguatge. NO HI HA BELLESA SENSE CULTURA.