

Aproximació a la narrativa experimental postfranquista

Aquesta versió del text ha aparegut el 2007 a *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture* [Barcelona], XIX: 1-2 (2005). Pàgs. 173-196.

El volum *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)*, actualment en premsa, recollirà una versió molt ampliada d'aquest treball.

Margalida Pons

Universitat de les Illes Balears

L'aparició de l'anomenada narrativa d'experimentació, a partir dels anys setanta del segle XX, marca un punt d'inflexió en la literatura catalana per la incorporació de nous models culturals i ideològics.¹ S'hi produeix una confluència entre teoria i pràctica textual que es manifesta en una escriptura autoreflexiva molt atenta al seu propi mecanisme generador i conscient de la seva capacitat transformadora. Un nombre important de narradors de l'època reconeix, explícitament o implícitament, l'impacte de determinats discursos teòrics en la seva obra, entre els quals un dels més invocats és el dels crítics francesos de *Tel Quel*. La relectura de Marx (Althusser) i de Freud (Lacan), la reivindicació d'una tradició literària altra (Lautreamont, Sade, Artaud, Mallarmé...) i la subversió de l'antítesi cultura d'elit / cultura de masses són també elements definidors d'uns nous plantejaments narratius. Tot plegat contribueix a repensar el text com a activitat que transcendeix la instrumentalitat mimètica per comprometre's en un canvi de referents polítics i morals. Les citacions de Roland Barthes, Julia Kristeva i Gilles Deleuze en els articles de Josep-Lluís Seguí i en les novel·les de Biel Mesquida i Oriol Pi de Cabanyes, juntament amb les referències musicals i cinematogràfiques que perlegen *L'udol del griso al*

caire de les clavegueres de Quim Monzó, n'esdevenen exemples paradigmàtics. Molts altres autors practiquen, amb intensitat variable, l'alteració de la sintaxi narrativa. No es tracta només d'una qüestió generacional. Si bé és cert que la majoria d'aquests autors són nascuts entre 1940 i 1952 (Josep Albanell, Jordi Coca, Ferran Cremades, Amadeu Fabregat, Josep Gandia Casimiro, Patrick Gifreu, Carles Hac Mor, Biel Mesquida, Boro Miralles, Quim Monzó, Antoni Munné-Jordà, Valerià Pujol, Carles Reig, Isa Tròlec i Jordi Vintró), també alguns escriptors dels anys vint i d'abans (Blai Bonet, Manuel de Pedrolo, Guillem Viladot i, pel seu qüestionament del gènere narratiu en obres com *Novel·la*, Joan Brossa) assumeixen obertament el camí de l'experimentació.

La ressenya dels avenços i trencaments propiciats per la narrativa experimental —utilitzo el terme, amb consciència de les seves limitacions, per designar modes de representació formalment (i conceptualment) radicals: mort del subjecte, de la història, de la mimesi— ens enfronta a un dels moments més contradictoris de la literatura catalana recent. En primer lloc, per la recepció ambivalent del producte, que oscil·la entre l'aplaudiment per part d'uns crítics i institucions culturals i el rebuig per part d'altres. D'una banda, es valora la novetat d'unes obres que molt sovint s'han vist com un apèndix extravagant de l'anomenada generació dels setanta, amb la qual cosa s'ha identificat l'experimentació amb una època i no amb una manera d'entendre l'escriptura.² Entre els autors que han valorat els assoliments de l'experimentació, Àlex Broch destaca en *Literatura catalana dels anys setanta* la importància de «l'avantguarda narrativa actual» (1980: 91) i subratlla la «funció històrica» de la seva «modernitat literària»: «eixamplar la franja dels límits del codi lingüístic i del sistema de la representació, transformant o transgredint aquests límits així com els valors ideològics que representen» (1980: 112-113). D'altra banda un sector de la crítica (coetània i posterior) les considera exercicis autocomplaents

amb poca incidència social. Per exemple, Guillem-Jordi Graells veu *L'adolescent de sal* com una «proposta textual desballestada i excessiva» i entén que «la valoració d'uns resultats suposadament avantguardistes i de ruptura només es correspon i té un sentit en aquells punts temàtics on Mesquida juga a *épater*, sigui amb la problemàtica homosexual o en una visió crispada i neuròtica del món cultural» (Graells 159). Per la seva banda, Jaume Melendres opina en l'article «Mesquida no és mesquí» que en *L'adolescent de sal* «el resultat és del tot insatisfactori. Per fort que pugui semblar, el llibre és il·legible, almenys —en opinió meva— per a un lector no professional» (1975: 17). Segons el crític, alguns dels defectes de la novel·la són «creure que el barroquisme estilístic és formalment renovador i la claredat retrògrada», «creure's obligat a introduir constantment termes com “corrupció”, “repressió”, “alienació”, “explotació” o “tortura”», «confondre l'erotisme amb l'ús reiterat dels jocs tipogràfics perfectament esotèrics i creure que aquests jocs tindran algun sentit per al lector» i «creure que “trençar” un gènere equival a oposar-se a la cultura dominant» (Melendres 1975: 17). Dos anys després es referma en la seva opinió en afirmar que *L'adolescent de sal* és «un llibre que només els crítics honestos, els amics més íntims i els correctors poden llegir de dalt a baix» (1977b: 15). El mateix Melendres defineix *L'udol del griso al caire de les clavegueres* de Quim Monzó com un producte «híbrid entre la simple expansió d'adolescent i Julia Kristeva» i com «una novel·la que no experimenta res, que es limita a reproduir una normativa diferent» (1977a: 15). Agustí Pons escriu, sobre *Tu'm és no m's. Desig/Enuig. Escalaborns* de Carles Hac Mor, que «parteix [...] d'aquest desig de destrucció del llenguatge i no assoleix pas els mínims resultats desitjables» (21). I encara Jaume Melendres, des de les pàgines de *Tele/eXprés*, afirma que la nova narrativa catalana no ha fet l'«opció de classe» que caracteritza, per exemple, l'obra de Bertold Brecht. Aquesta nova narrativa «agredeix el consumidor habitual de novel·les, sense conquerir, alhora, nous territoris.

Interessa, sobretot, a la casta artística i intel·lectual, a aquells que posseeixen la cultura. [...] Més enllà, o provoca refús o indiferència». Per això, «el gran risc de la nova narrativa, com el de l'art conceptual, és convertir-se en un afer de família, donar productes el valor dels quals es basa en una transgressió que només poden entendre i valorar aquells que ja posseeixen les normes, la cultura» (Melendres 1977d: 12).³ Per la seva banda, Josep Iborra és escèptic pel que fa a l'escriptura no representativa, que per a ell encobreix la por a la novel·la: «Ací, *no creure* en la novel·la, voler-la subvertir, ¿no és, al capdavall, una manera de no encarar-se amb ella o d'esquivar-la? ¿I açò no significa també, en el fons, defugir la *realitat*?» (Iborra 105). Anys més tard, el col·lectiu Joan Orja ironitza sobre «les dèries “textualistes” d'alguns escriptors (Oriol Pi de Cabanyes, Vicenç Altaió, Valerià Pujol i altres): una espiral de “a-veure-qui-la-diu-més-grossa” que es concretava en experiments formals de pa sucat amb oli que volien portar al límit les propostes d'unes avantguardes escleròtiques en nom d'un progressisme tronat i tòpic» (Orja 38).

Un altre element de contradicció rau en el fet que aquestes obres transgressores fan un tractament ambigu del concepte de tradició, que rebutgen en bloc i amb grans escarafalls — especialment la naturalista-realista— però que no deixen de convocar per mitjà de la intertextualitat i de la citació i/o modificació de textos. En són exemples *Incidents a l'horitzó* (1983) de Jordi Coca —una reescriptura d'*Anna Karenina* a partir d'una tria de frases de la novel·la de Tolstoi—, la versió del poema de Juan Ramón Jiménez «Espacio» que Carles Hac Mor publica a la revista *Arc Voltaic* el 1982 o el recull de narracions *Damunt un blanc així com el del paper* (1978), d'Antoni Munné-Jordà, que conté una sobreescritura de la novel·la de Joan Santamaria *Ma vida en doina*, publicada el 1925.

Finalment la paradoxa ve de la manca de continuïtat del model (o antimodel) que proposen, que, tot i l'embranchada inicial, s'exhaureix definitivament a mitjan anys vuitanta. És el que Julià Guillamon defineix com a pas de l'«experimentació» a la «comunicació»: «El textualisme dels anys setanta va arribar al punt d'estancament sense sortida del llibre *recevable*. [...] Descartada la utopia textual, les seves metàfores continuen tenint validesa. Els autors dels anys vuitanta les van aplicar a un nou context de comunicació» (2002: 136-137). El temps fa via. Ja el 1978, Félix de Azúa proclama en una entrevista publicada al número 26 d'*El Viejo Topo* la manca de sentit de grups com el que Alberto Cardín aglutina al voltant de la col·lecció *Ucronia*, dirigida per Biel Mesquida. Per a Azúa no hi ha grup, l'únic que tenen en comú és que són «molt acadèmics» i repeteixen esquemes dels anys seixanta i setanta. «Para nosotros, *Tel Quel y derivados*, Lacan y derivados son pura academia, no es vanguardia, sino todo lo contrario, conservadurismo extremo».

Des del punt de vista del sistema literari, és significatiu que la nova narrativa se situï en una posició de perifèria que, curiosament, s'institucionalitza com a signe —fins i tot com *el* signe— d'identitat. De fet, com nota Julià Guillamon, en el corpus de les «literatures submergides» l'únic que és permanent és la qualitat marginal dels textos, però no els elements que els integren (1991: 23). O, com afirma Jaume Vallcorba pel que fa a *l'underground*, la cultura marginal no aplega «actituds homogènies» sinó «molt semblantment al que succeí anys enrere amb el modernisme, [...] una actitud de voluntat de renovació del panorama cultural general» (1976: 137).

L'experimentació narrativa es produeix inicialment en el context propici —i divers— de l'impacte del maig del 68 i de la contracultura. Després se'n desvincula. En un article publicat fa tres dècades, «*Underground* vol dir metro», Jaume Vallcorba ressenya els models i les

manifestacions contraculturals de l'època (Kerouac, Allen Ginsberg i Andy Warhol, les teories de Marcuse, McLuhan i Susan Sontag, la música progressiva, Pau Riba, Sisa, el còmic, Picarol, la psicodèlia...) i subratlla la doble colonització anglosaxona i espanyola d'aquesta producció alternativa: «[N]o només l'àrea anglosaxona ha “colonitzat” aquest tipus de fets [...]. La colonització castellana també ha fet les seves destrosses. En realitat, més del seixanta per cent de tots aquests productes han estat fets en castellà. M'imagino que és degut al fet d'identificar català amb burgès. [...] Americà i castellà en uns processos que es pretenen alliberadors» (1976: 137).⁴

La relació entre avantguarda dels anys setanta i qüestió nacional catalana és certament controvertida. Difícilment *Serra d'Or* i *Ajoblanco* poden oferir la mateixa visió de la realitat. Si *Ajoblanco* dedica el 1977 un dossier a «¿La muerte de la contracultura?», amb aportacions de Fernando Savater i Luis Racionero entre d'altres, Oriol Pi de Cabanyes es planteja des de les pàgines de *Serra d'Or* l'existència mateixa del fenomen: «Darrerament hom ha parlat, sens dubte precipitadament, de la possible existència d'una Contracultura catalana. ¿Però és que podem permetre'ns el luxe de tolerar una Contracultura si amb prou feines podem tolerar una Cultura “normal” que, de tan escarransida, alguns han gosat qualificar de “cultureta”?» (1973: 71). Jordi Llovet parla, en una ressenya del recull de narracions *Self Service*, escrit a quatre mans per Mesquida i Monzó, del «difícil progreso de las vanguardias catalanas» i afirma: «Quién sabe si al vanguardismo catalán le ha tocado en suerte avanzar al tiempo —que no al mismo paso— que los preceptistas y gramáticos establecen, sólida, una ley simbólica nacional. Por eso atentar contra las Bellas Letras (que aquí van de la Renaixença al Noucentisme) es, en Cataluña, sinónimo de anti-patriotismo. Craso error o verdad dolorosa para el hijo enclaustrado» (48).

Un cas significatiu de l'equilibri problemàtic entre recuperació de la cultura catalana i modernitat és el de Biel Mesquida, que connecta a Barcelona amb el grup d'Alberto Cardín.

Juntament amb Cardín, Javier Rubio i Federico Jiménez Losantos, Mesquida figura com un dels directors del primer número de la revista *Diwan*, apareguda el gener de 1978, dirigeix la col·lecció Ucronia,⁵ col·labora a *El Viejo Topo* (on el mateix gener de 1978 és entrevistat per Jiménez Losantos a propòsit de literatura i cultura gai), a *Ajoblanco*⁶ i a *La Bañera*, fundada el 1979. El 1978 publica a *Diwan* el text «Babel catalana, on no ets?», posteriorment inclòs a *Putamars*, on fa afirmacions tan eloqüents com «M'agradaria fer un paisocatalanicidi» i «Els/les writers catalans vius [...] no són prou vius perquè escriuen molt de comtes, barres, jaumes primers, herois. On és l'heroïna al full blanc?». En el mateix text proclama que la majoria d'escriptors catalans d'avui «poden protagonitzar una revista de Casa Vallés que se titulàs Women Behind Bars (Sí a l'Estatut, sí a la Generalitat, sí a l'Estat de la Catalunya Gran, sí a l'Associació d'Escriptors Catalans, sí al Congrés de Cultura Catalana, sí al *juntos y revueltos*, estimem-nos tots com la llengua catalana ens estima» (Mesquida 1978: 42). I ataca específicament els membres del col·lectiu Trencavel, en el qual s'integren Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver i Oriol Pi de Cabanyes, entre altres,⁷ amb la salmòdia dels seus pecats:

El puritanisme, el petit burgès cosmopolitisme, el ruralisme bucòlic, la Barcelona urbana i proletària i «sense classe», i el to populista de les enunciacions sense pensament que les constitueixi, la germanor «cristiana» i la «libidinositat quatrebarrada», la creació d'un marketing de mercat, els papàs i les mamàs lectors primers, la paràlisi del sentit, la intransigència davant qualsevol brutor de la dissortada Pàtria dels PPCC i l'intent de fixar, fer brillar i donar esplendor a uns mots rovellats i plens de ferides de bala i desig... [...] No en volien sobre res de la investigació del text... [...] La seva manca de «teoria» (i un cert menyspreu cap a ella) me terroritzà. (Mesquida 1978: 47)

Un any després escriu a *La Bañera*:

Todos los progres y Cia se han puesto, metido y enfoñado en el tajo de la recuperación como locos cuerdos. Y pobrecitos de los que se oponen. Son fachas o algo peor (?). No tienen derecho ni a la vida ni a la letra: son extraños. No existen. Y colocados en el recupereo sin fin brillan en el Saló de Cent del Ayuntamiento los Jocs Florals (Visca la Renaixença!!!) con su flor natural, su Englantina y su Viola [...]. Un detalle final de los jueguecitos floralescos: los premios de prosa «Narcís Oller» y «Fastenrath» quedaron desiertos. Es un secreto pregonado por los tejados que la escritura catalana va de desierto con un barato marketing de espejismos y lamentaciones que asaltan al peatón especialmente el día de Sant Jordi y la Rosa agazapados entre banderas, banderines, pósters, pegatinas y otras zarandajas cuatrobarradas con el eslogan único, repetitivo, aburrido y tal vez, felizmente, enloquecedor de las Senyals d'Identitat. (Mesquida 1979: 23)

La seva iconoclàstia, enfocada als símbols intocables d'una cultura que s'autopercep en procés de recuperació, és difícil d'assumir. En un comentari sobre *Putà marès*, Àlex Broch discrepa de la posició que pren Mesquida davant el nacionalisme català i opina sobre la identitat del «veritable enemic»:

Creiem que en Biel ho planteja malament i se situa en una posició errònia. Pot mantenir la seva posició a tots els nivells, socials, religiosos i ideològics. Però en els històrics diríem que s'equivoca. La lluita i l'oposició no és contra la seva comunitat —a menys que hi renunciï— sinó contra aquella que ha desfermat la repressió més brutal, fins i tot homicida, per anorrear la nostra i limitar el seu desenvolupament. (Broch 1980: 133)

Però l'idil·li amb aquesta versió antiteològica de la modernitat durarà poc. El 1978 Jiménez Losantos guanya el I premi d'assaig de la revista *El Viejo Topo* amb «La cultura

española y el nacionalismo», treball que després integrarà en el llibre *Lo que queda de España*. El llibre s'havia de publicar a la col·lecció Ucronia, dirigida per Mesquida, però Miguel Riera, director d'Iniciativas Editoriales, s'hi va negar, la qual cosa va provocar, d'una banda, la redacció per part de Mesquida d'un manifest en favor de la llibertat d'expressió que van signar més de cent persones i, d'altra banda, que Jiménez Losantos apartàs Mesquida de la redacció de *Diwan*.⁸ El 25 de gener de 1981, quan Cardín i Jiménez Losantos signen l'anomenat «Manifiesto de los 2300», que denuncia la discriminació dels castellanoparlants a Catalunya i es posiciona contra el projecte de llei de normalització lingüística impulsat per la Generalitat,⁹ Biel Mesquida i Quim Monzó ja s'han distanciat molt del grup. Mesos després, Terra Lliure atempta contra Jiménez Losantos, que abandona Catalunya.¹⁰

Alguns crítics han emprès la lectura de la contracultura i de l'experimentalisme des de la línia nacional que suggereix Vallcorba. Parlant d'*Assaig d'aproximació a «Falles Folles Fetes Foc»*, Josep Iborra escriu que el que Amadeu Fabregat explica «és l'experiència d'uns joves encarats amb el problema de compaginar el compromís moral que exigia la fidelitat al seu País i l'esteticisme d'una “modernitat” que els desarrelava moralment» (83). Àlex Broch va més enllà de les consideracions entorn de la colonització cultural i lingüística per qüestionar la dicotomia universalisme/localisme, que considera fruit d'una demagògia simplista, i reivindicar «un universalisme de base nacional» (1980: 111). Per a Broch en les novel·les d'actitud transgressora hi ha un límit que *no es pot* ultrapassar, l'únic on la transgressió no sembla possible: «[e]l límit seria, doncs, dins la literatura catalana, la impossibilitat de refusar el nacionalisme, malgrat que queda oberta la possibilitat de definir i explicitar quin tipus de nacionalisme s'assumeix» (1980: 112).

Possiblement, però, la valoració de la relació entre avantguarda i compromís catalanista s'ha de situar en una dimensió històrica més àmplia, tenint en compte altres veus. Així, Ramon Barnils, que figura com a director-periodista d'*Ajoblanco*, escriu una tesi de llicenciatura sobre la revista, defensada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1979, on afirma que «a *Ajoblanco* s'hi publiquen textos en català i en gallec, en aquesta primera època [...]. Aquest element poliglòtic es perdé aviat, per pures raons pràctiques: hi havia clientela que no llegia ni en català ni en gallec. *Ajoblanco* ha estat sempre molt poc idealista, tant en aquest sentit com en tants d'altres» (s.p.). Per la seva banda, Josep Albertí porta a terme una feina incessant de redacció d'articles i ressenyes en publicacions de Mallorca i de Barcelona i el 1978 signa el manifest per la llibertat d'expressió que Biel Mesquida promou en favor de la publicació de *Lo que queda de España* de Jiménez Losantos. Pocs anys més tard, el 1982, subscriu com a integrant del col·lectiu Taller Lluàtic un número del full *Correu de Son Coc* que critica la «iniquitat» de revistes i publicacions com *Els Marges*, *Quaderns Crema*, *Canigó*, *Lluc*, *Serra d'Or*, *Druïda* i *Tectual*: «Dins el pútrid neonoucentisme que ens envolta la majoria de les revistes catalanes són un sector definidor. [...] Ara la repressió s'exerceix en nom del bon gust preservant la religió i la moral contra qualsevol excés. Tot allò que se'n surt de l'estètica textual més benedictina, barretinaire i boy-scout, o d'una modernitat dubtosa [...], és rebutjat, reprimat o oblidat en el silenci» (Taller Lluàtic 1982: s.p.). Igualment, cal recordar que els novel·listes valencians, com Gandia Casimiro, Josep-Lluís Seguí —pròxims al món del cinema— i Isa Tròlec, es mouen en un context molt diferent al barceloní.¹¹ I caldria tenir en compte, també, l'evolució que els narradors experimentals fan, pel que fa al seu posicionament envers la qüestió nacional, al final d'aquest període transgressor. A partir dels anys vuitanta Mesquida adopta formes de discurs potser més convencionals però no abandona l'activisme cultural i lingüístic. En canvi Amadeu Fabregat, que

en els anys setanta feia els deures escrivint articles a *Serra d'Or* contra l'anticatalanisme de les falles, de les institucions i dels mitjans de comunicació valencians, a començament dels noranta, essent director de Canal Nou, prohibeix una llista de més de cinc-centes paraules per considerar-les massa catalanes.¹²

A començaments dels anys noranta el projecte «Literatures submergides» es va ocupar àmpliament de les iniciatives d'edició i promoció cultural que acompanyaren el sorgiment de la narrativa experimental.¹³ Tot i això, és important remarcar el vincle entre l'experimentació literària i l'experimentació en els canals de difusió. Un vincle que, com observa Julià Guillamon, s'expressa en dos llenguatges diferenciats (el textualisme francès i l'*underground* anglosaxó) i perdura fins al final de la dècada:

Els dos models que hem descrit com a paradigmàtics d'aquest període (el del textualisme i el de l'*underground* [...]) s'interfereixen en la producció alternativa catalana [...]. Caldrà esperar la irrupció d'una lleva de novel·listes valencians (amb Josep Lluís Seguí i Ferran Cremades), perquè el textualisme es manifesti fora del territori específic de la contracultura o —com en el cas de Mor— del conceptual. I a la importació del punk perquè la contracultura s'escindeixi [...] del component autoreflexiu del textualisme. (Guillamon 1991: 27)

La incidència d'aquests llenguatges en la narrativa catalana és, llevat d'excepcions, esbiaixada: s'esmenten els teòrics francesos i es parla de textualitat i d'intertextualitat, però sovint aquestes al·lusions són fórmules per desfigurar uns referents molt pròxims: la censura, la crueltat del servei militar, el final del franquisme. Així, Josep Albertí publica en la revista *Tecstual*, de la qual va aparèixer un únic número el 1976, una «Suite hiperrealista», encapçalada per una citació de Philippe Sollers, que reproduïx un suposat informe mèdic emès el dia de la

mort de Franco. Jaume Vallcorba s'ha encarregat de recordar que Monzó mai no va llegir *Tel Quel* ni Kristeva i que les seves influències provenien més aviat de la generació *beat* nordamericana (1994: 73), extrem que el mateix Monzó confirma en una entrevista: «Parlem dels seus coneixements teòrics de la novel·la i de les seves lectures. En Quim em diu que no té uns coneixements sistematitzats, sinó que sap una mica de tot. Miro al meu entorn i veig les parets de l'habitació plenes de coses, discos, llibres i revistes alternen amb pinzells i superfícies llises. Una mica de tot, penso» (Oliva 13). I els mateixos textualistes critiquen els excessos de la teoria: comentant la novel·la *Diari de bordell* de Josep-Lluís Seguí, Biel Mesquida afirma que «la teoría le come a Seguí el coco y, lo que es peor, lo otro» (1979: 23). Probablement el veritable teòric català de l'època és Jordi Llovet, que el 1972 defensa una tesi de llicenciatura sobre la teoria semiològica de la literatura, el 1974 tradueix per a l'editorial Lumen *El texto de la novela* de Kristeva i el 1975 es doctora amb una tesi sobre la contribució del text modern a una teoria del subjecte històric i psicoanalític. En el seu pròleg al llibre de poemes de Biel Mesquida *El bell país on els homes desitgen els homes*, publicat el 1985, Llovet fa una crònica lúcida dels llenguatges de l'època.

Sigui com sigui, no deixa de sorprendre que, a pesar de la seva voluntat contracultural i/o la seva marginalitat estètica, un nombre notable d'aquestes novel·les guanyin premis literaris, es publiquin en editorials de prestigi —tant Edicions 62 com la valenciana 3i4 es comprometen decididament amb la nova narrativa— i obtinguin reconeixement crític. *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida i *L'udol del griso al caire de les clavegueres* de Quim Monzó guanyen el Bertrana; *Contraataquen* de Carles Reig, el Josep Pla; *Mari Catúfols*, *Ramona Rosbif* i *Bel i Babel* d'Isa Tròlec obtenen, respectivament el Ciutat d'Alacant, l'Andròmina i el Jaume Roig; *Coll de serps* de Ferran Cremades, el Sant Jordi;¹⁴ *Sandwix de fil-en-pua*, de Boro Miralles, el

premi València; *Interruptus*, de Valerià Pujol, el Documenta. D'altra banda, el 1982 la revista *Serra d'Or* publica els resultats d'una enquesta, contestada per vint-i-dos crítics, sobre les millors obres publicades entre 1971 i 1981. La novel·la més votada és *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, seguida de *L'adolescent de sal* de Mesquida i de *Cavalls cap a la fosca* de Baltasar Porcel.¹⁵ Ha començat la canonització de l'experimentalisme.

No es tracta només d'una renovació de tècniques narratives. La novel·la experimental fa trontollar els fonaments de l'artefacte literari, començant per la rúbrica mateixa sota la qual s'inscriu. Així, la noció de gènere —i, en especial, la del gènere *novel·la*— esdevé problemàtica, en tant que el text es planteja com a acció més que no pas com a resultat i, per tant, és difícil enquadrar-lo en un conjunt de normes que suposen una planificació prèvia (que, d'altra banda, molt sovint el text pretén burlar obertament). Si les obres de Ferran Cremades, Josep Gandia i Oriol Pi de Cabanyes toleren l'apel·latiu «novel·la» sense gaire tensió, l'aplicació d'aquesta etiqueta —i, fins i tot, la més laxa de *narrativa*— a alguns escrits de Carles Hac Mor com *Agoc* resulta violenta. Alguns autors menyspreen obertament la noció de gènere literari com a *logos* que imposa unes normes des de l'absència. El mateix Hac Mor juga a inventar gèneres nous com la *paraparèmia*, però adverteix que la seva definició és impossible, i en un escrit recent afirma que «La paraparèmia tot just resulta entenedora paraparèmicament, no admet sinó indefinicions i es va transformant contínuament» (Hac Mor 2001). Tàpies i Brossa publiquen el 1965 *Novel·la* (reeditada en facsímil deu anys després a Llibres del Mall): l'obra —sense text llevat de l'«Elegia» final— reproduceix una successió de documents i impresos oficials representatius de la vida humana, des de l'acta de naixement fins a la factura d'un servei de pompes fúnebres. En paraules de Pere Gimferrer, aquests documents mostren que no hi ha cap més novel·la que la vida de qualsevol de nosaltres (43). La crítica es fa ressò d'aquesta crisi del gènere. Jaume

Melendres afirma en l'article «Literatura conceptual» que, segons els defensors de l'«antinovel·la», «la noció de novel·la [...] hauria de ser substituïda per la de text, el qual tindria la mateixa finalitat que les flors, és a dir, néixer i transformar-se sense pretendre parlar del món, manifestant-se com una realitat autònoma, tancada sobre si mateixa però susceptible de comercialització» (1977b: 15). També són freqüents, però, les actituds de relativització d'aquesta crisi. En un article posterior titulat «Als lectors clandestins de novel·les legals» el mateix Melendres qüestiona la realitat de la mort de la novel·la: «aquests “antinovel·listes” o, simplement, “reformadors” [...], són en realitat potser sense adonar-se'n els màxims defensors de la novel·la entesa *com a gènere total*» (1977c: 11). I Maria Aurèlia Capmany, comentant *Esquinçalls d'una bandera* de Pi de Cabanyes, diu: «Cada vegada que llegeixo un text que se m'ofereix com a antinovel·la, o simplement com a no-novel·la, m'adono del prestigi, de l'arrelament, de la força gairebé visceral del relat novel·lístic [...]. Des d'un cert moment [...] la novel·la deixa de ser novel·la per continuar essent això que en direm novel·la» (24).

La dissolució del gènere és paral·lela a la constatació de la inestabilitat del significat. La idea que el sentit emergeix i tot seguit s'esborra al·ludeix a una fixació impossible, però també qüestiona la pervivència temporal del text, que s'entén sobretot com a activitat en present. La cita inicial de la novel·la de Ferran Cremades *Coll de serps* (1978) és «Tota novel·la impresa és un cadàver». La problemàtica de la indefinició/caducitat genèrica es fa especialment evident en *Assaig d'aproximació a “Falles Folles Fetes Foc”* (1974), d'Amadeu Fabregat. El llibre (179 pàgines en un sol paràgraf!) descriu (o, més ben dit, fa voltes entorn de) l'intent per part del narrador d'editar un manuscrit del desaparegut escriptor Lluís Montanyà titulat *Falles Folles Fetes Foc*. El narrador discuteix sobre aquest manuscrit, que entén com un assaig, amb un «tu» que el considera obra teatral. Es tracta, doncs, d'un intent d'assaig sobre un assaig, d'un relat

sobre un altre relat —del qual, per cert, mai no en tenim ni un fragment—, de l'aproximació a una escriptura absent, a un centre buit. Aquesta pèrdua de la centralitat sembla formar part de l'esperit de l'època. Pocs anys abans, Derrida formula la seva crítica al concepte d'estructura com a sistema que depèn d'un centre o origen que, en escapar-se de tota anàlisi, se sostreu al joc, i Roland Barthes descriu a *L'imperi dels signes* els seus passeigs per les ciutats japoneses, la seva obsessió per trobar un centre urbà concebut a la manera occidental, un centre que no existeix. En l'obra de Fabregat, aquesta escriptura absent (el suposat text de Montanyà) es defineix com a obra mutant:

Nogensmenys, caldria un estudi draconià relatiu a les variacions i esmenes que Falles Folles Fetes Foc, l'assaig que tu anomenes peça teatral, sofrí al llarg de tants i tants anys com veieren la seva evolució d'obra vivent [...]. I fins i tot mort en Lluís, gosaria afirmar que l'obra, al transcurs de la seva estada a la caixa del banc on fou dipositada per l'autor, a les acaballes de la seva vida entre nosaltres, anava mudant de pell. [...] I potser en aquella transmudança lleugera, per bé que visible, rau l'enigma insondable que el teu original de Falles Folles Fetes Foc sigui una peça teatral, i no pas l'assaig que sempre he conegut. (Fabregat 1974: 13-14)

Tot sovint, en parlar del text de Montanyà, sembla que el narrador d'*Assaig d'aproximació...* es refereixi en realitat al seu propi text: «[E]s tractava d'una obra que, d'acord amb les darreres i, no cal dir-ho, snobs tendències europees, reemplaçava l'anècdota pel discurs, bo i enfonsant el lector en una progressió d'incoherències i de paràgrafs d'un retoricisme buidíssim, i aconseguint gairebé de no dir res al llarg de les cent pàgines i escaig de la novel·la» (Fabregat 1974: 130). Rabejant-se en l'autoconsciència, l'escriptura vela definitivament els referents: és la mort de la història. O, en paraules de Joan Oleza: «Allò que el llibre produeix no

és signe, sinó la pràctica mateixa de la significància (el llibre hauria fet la felicitat de madame Kristeva, ben segur)» (1992: 452).

La metamorfosi i el trasvàs entre tipologies textuals són freqüents en les noves novel·les. Així, en les primeres obres d'Isa Tròlec trobam una elevada contaminació intergenèrica: *Ramona Rosbif* (1976) llisca sense transició de la prosa al vers o a l'escena teatral; la disposició tipogràfica de *Mari Catúfols* (1978) fa pensar en un poema; *Bel i Babel* (1980) recull poemes, cartes, diàlegs psiquiàtrics-teatral, enumeracions. *Self Service*, de Quim Monzó i Biel Mesquida, acaba amb una «bio-bibliografia consultada per biel mesquidamengual» que inclou, en format de llistat bibliogràfic, una successió de textos, reals o inventats (des de Barthes fins a Saussure, passant per Alberto Cardín, Fassbinder, Blai Bonet, Gilles Deleuze, Severo Sarduy, Georges Bataille, Trotski, el Taller Llunàtic, Foucault, Brossa, Freud, Leopoldo Panero i Ramon Llull), que es combinen amb noms de persones i de llocs vitalment significatius (inclosos els urinaris de la Plaça de Catalunya): tot plegat ha de servir perquè el lector traci un mapa de les filies i fòbies de l'escriptor. Alguns fragments de *Coll de serps* de Ferran Cremades i de *Sandwitx de fil-en-pua* de Boro Miralles perden lentament la forma per passar de la prosa al poema cal·ligramàtic o fins i tot a la línia tremolosa d'un encefalograma. Les novel·les *Ricard* (1977) de Guillem Viladot i *Interruptus* (1982) de Valerià Pujol practiquen l'escriptura en doble columna com un desafiament a la linialitat del discurs. *Desig/enuig* (1977), de Carles Hac Mor, s'autodefineix com un «transdiscurs», com un «fluxe sense subjecte». El *collage* (inserció d'eslògans, anuncis, retalls de premsa, imatges...) és gairebé obligatori. El 1979 el premi Prudenci Bertrana de novel·la es declara desert, encara que, segons una crònica a *Serra d'Or* signada per Xavier Febrés, l'obra més considerada hauria estat *Cròniques de l'era conceptual* de Lluís Utrilla. El jurat hauria opinat, però, que les seves característiques no responien suficientment a les del

gènere novel·lístic (Febrés 25). Efectivament, l'obra d'Utrilla, publicada un any més tard per edicions Robrenyo, tenia poc de novel·la: es tractava més aviat d'una sèrie d'assaigs i notícies sobre experiències d'art conceptual entremesclats amb contes. El fet que es presentàs al premi de novel·la i que el jurat pensàs seriosament a concedir-l'hi és prou significatiu pel que fa a les incerteses sobre el gènere.

En les revistes de l'època proliferen els «textos» o les «proses» amb voluntat creadora/investigadora que no es poden adscriure ni a la narració breu ni a l'article ni a l'assaig. Igualment borroses són les fronteres espacials i lingüístiques dels textos: sovint la maquetació d'aquestes publicacions fa difícil destriar l'inici i el final dels escrits, i no és infreqüent la barreja del català amb el castellà, l'anglès i el francès. Tampoc no ho és el treball conjunt d'escriptors i artistes plàstics: Biel Mesquida compon amb Steva Terrades el llibre (encara inèdit) *Matèria de cos* i Carles Hac Mor es vincula a l'art conceptual amb Grup de Treball. El concepte de text es planteja, així, com una extensió de límits imprecisos: *Putà marès* acaba amb un «etcètera». De fet, allò que ha entrat en crisi no és únicament la novel·la com a gènere, sinó els conceptes mateixos de referent i de ficcionalitat. L'autoreferència és una conseqüència gairebé inevitable d'aquesta narrativitat poc convencional. *Esquinçalls d'una bandera* (1977), d'Oriol Pi de Cabanyes, n'és una mostra significativa. L'obra, que inclou un moderat *collage* de dibuixos, poemes visuals, cartes i citacions (anomenades explícitament «intertextos») literals o deformades, conté una fragmentària teoria de la novel·la bastida a partir d'uns fragments de *Le texte du roman* de Kristeva (capítols 26 i 94). Basant-se en la noció de novel·la com a transformació, Pi de Cabanyes reivindica la urgència de l'adhesió a una tradició no realista. La història de la narrativa catalana és excessivament aferrada a la realitat i «en un moment de renovació formal i/o temàtica de la novel·la no podem repetir els vells tòpics temàtics de la

narrativa d'Oller ni els drames pretesament realistes de la senyora Víctor Català» (1977: 149). Pel que fa a les alternatives que proposa, les úniques mostres d'heterodòxia es trobarien en la prosa medieval, en la rondallística i en la literatura popular. Però és molt difícil renovar la novel·la per bandejament d'una tradició literària si no existeix una tradició verament consolidada a què oposar-se:

Dissortadament, no hem tingut ni «tradició» potinejada per l'ús escolar o pel pamflet demagògic del balcó d'ajuntament que la citi, o ben poc: potser Maragall, Verdaguer, i alguna cosa més. No tenim, doncs, tradició literària desvirtuada, ni generacions esmentades mecànicament a escola, ni tan sols gairebé «genis» de nom que s'aprèn, ni tan sols obres «mestres» el títol de les quals es repeteix, ni gairebé «clàssics». Els cànons de la nostra tradició poden ésser, i ho han de ser, qüestionats sense prejudicis pel fet que gairebé no en disposem i que no és arrelada la seva manipulació. (Pi de Cabanyes 1977: 149-150)

Pel que fa a l'adhesió de la literatura als corrents *underground*, «al temps que les altres formes d'expressió s'obtenien progressivament per un esforç de grup, la creació literària [...] no solament demana una concentració merament individual, sinó també un temps per a arribar al públic», i aquesta no immediatesa de la literatura ha fet que «en el moviment “underground” [...] quedés arraconada a un segon pla d'adhesions i d'incidència, mentre la música, per exemple, podia desvetllar en el moment mateix de la seva creació entusiàstics acolliments» (Pi de Cabanyes 1977: 192). El llibre és, doncs, un mitjà de comunicació «fred». Resulta curiós que Pi consideri que aquesta característica intrínseca de la literatura s'ha de «subsananar», i encara més curiosa la manera un tant ingènua com proposa arreglar-ho: «resten com a viables les temptatives de lectures de poemes en públic» (1977: 192). Llegir poemes en públic. L'oralitat com a fórmula

per salvar la literatura: el remei és tot un símptoma de l'angoixa que provoca la distància entre obra i lectors. El carreró sense sortida d'uns textos girats d'esquena a la societat que pretesament volen canviar.

L'autor d'*Esquinçalls d'una bandera* es mostra caut amb el concepte d'«antinovel·la» i no oculta la preferència per una novel·la reformista que actuï des de dins del gènere per assegurar-ne la perdurabilitat: la reconstrucció abans que la ruptura. Els seus comentaris sobre la necessitat de reinserció dels novel·listes catalans en una tradició pròpia que ha estat usurpada recorden, a parts iguals, la noció de tradició de T.S. Eliot i el concepte de literatura de l'exhauriment de John Barth:

Cal fer un enorme esforç d'afegir-se a la cua de la tradició que no ens han llegat els llibres escolars del franquisme. Car tota Obra d'art recapitula, *conté* en ella mateixa —i això independentment de la voluntat del seu autor— totes les obres d'art passades i possibles d'ara mateix. Una proposta, doncs, de literatura sobre la literatura, sobre el no-res, sobre els vents i sobre les empremtes. (Pi de Cabanyes 1977: 203)

Esquinçalls d'una bandera mostra, amb la seva circularitat reflexiva, que l'oposició entre creació i crítica ha quedat invalidada. El 1975 Antoni Munné suggereix des de les pàgines de *Serra d'Or* que la instància productora del discurs crític és precisament la ficció (47). El 1977 Biel Mesquida, Quim Monzó, Carles H. Mor i Santi Pau coincideixen en una taula rodona, moderada per Àlex Broch, que es publica dos anys més tard amb el títol «Procés a la literatura catalana. El text(isme): una literatura diferent». Mesquida exclama: «Ja està bé de parlar de teoria i pràctica. Tot és pràctica i tot és teoria. Aquesta idea que la crítica és teoria i que la creació és pràctica ha desaparegut en la gent que no es fica cotilles ni fa compartiments tancats.

Ha desaparegut la distinció entre gèneres i ha desaparegut la poesia, el teatre, la novel·la» (DD. AA. 22). Un any enrere escrivia:

Els escriptors catalans que diuen que només fan creació i no els interessa la «teoria» (*això* pels crítics: escriptors frustrats), se'n temen que a la seva «*obra literària*» ens donen la «teoria» de la ideologia en el Poder? Una «teoria» que brolla en els seus escrits *atada y bien atada*. En l'escriptura no hi ha atzar. Si l'escriptor no fa una tria —lligada sempre a una teoria— en fer les seves línies, l'inconscient triarà per ell: la teoria dels sistemes de representació que a Occident dominen des de fa 2 segles i que anomenen *ideologia burgesa*. (Mesquida 1978: 44)

Aquesta escriptura descentrada, que balla provocadorament per damunt les barreres de la llei del gènere, es desmarca d'una relació transcendent tant amb l'autor com amb el subjecte de l'enunciació. Es trenca el vincle paternofiliar entre autor i obra i es clivella el pacte d'objectivitat que uneix narrador i text. La crisi del subjecte es reflecteix en la profusió de narradors dèbils o poc fiables. El 1975 Josep Gandia Casimiro publica *Dentadura postissa*, novel·la entre l'absurd i l'oníric que es tanca amb un accident esperpèntic —un cotxe estimbat, dues bessones trossejades, una madrastra que es consola amb una impúdica activitat sexual, la pèrdua de la dentadura postissa de la narradora...— que parla de la desintegració dels cossos, de la impossibilitat d'un subjecte unificat. La pròtesi dental perduda simbolitza la fal·làcia del jo coherent i de la mateixa novel·la,¹⁶ que es clou, en una remissió inequívoca a Baudrillard, amb l'afirmació que l'escriptura és un simulacre. *Ramona Rosbif* i *Mari Catúfols* d'Isa Tròlec presenten narradors puerilitzats, que s'expressen en sentències breus, eviten l'omnisciència i la hipotaxi i utilitzen amb desmesura els diminutius. La protagonista de *Mari Catúfols* rep aquest

malnom perquè, segons reconeix ella mateixa, té tan poc seny que només ha estat capaç d'aprendre a comptar fins a trenta.

Sovint, com ocorre en *Bel i Babel* d'Isa Tròlec —on el personatge conductor, a la manera de l'*Orlando* de Woolf, canvia de sexe a mitjan text o bé desapareix rere fórmules com la carta o el qüestionari—, es produeix l'extinció de la veu del narrador. La pregunta sempre és la mateixa: qui parla? El subjecte cedeix la veu o és colonitzat per altres veus. Així, la polifonia arriba al volum d'una cridadissa d'ocells que fa indestruable qualsevol individualitat. Algunes vegades, com ocorre en la narració «De cos present» de Biel Mesquida, la simultaneïtat de dues veus en conflicte (de llengües i de morals) mostra gràficament com el discurs de l'ordre simbòlic pot ser assetjat per un discurs subterrani que el contamina: «Los cónyuges están a l'urinari obligados a vivir juntos encara no feia fosca guardarse però fidelidad y socorrerse entràrem jo tenia molta por mutuamente Código civil artículo ens baixàrem 56 El marido debe me besava al coll era un al·lot més baix proteger a la mujer y ésta me desfermava la cremallera obedecer al marido código civil artículo 57» (Mesquida i Monzó 181).

La desautorització de la veu narrativa té la seva correspondència en les teories de Barthes i Foucault. El primer distingeix el 1960 l'*escrivà* transitiu (escriu *alguna cosa*) que usa el llenguatge amb una finalitat extralingüística i concep una realitat rere el text (Flaubert, Zola, Hemingway) de l'*escrivent* intransitiu que només centra l'atenció en el fet d'escriure (Proust, Joyce, Beckett) (Barthes 1983: 177). El 1966, avançant la seva tesi de la mort de l'autor, parla de l'escriptura moderna com una activitat de veu no activa ni passiva sinó *mitjana*: «*escriure* es converteix en un verb mitjà [...]; de manera que l'autèntic passat, el passat correcte d'aquest nou verb, no és ja *j'ai écrit*, sino més aviat *je suis écrit* [...]. En l'*escriure* mitjà de la modernitat, el subjecte es constitueix com a immediatament contemporani de l'escriptura, i s'efectua i s'afecta

per mitjà d'ella» (Barthes 1994: 32-33). També Foucault incideix en la idea que l'autor és una construcció del text i que la *funció autor* és aquella sèrie de preguntes (d'on ve aquest text?; qui l'ha escrit?; en quines circumstàncies?) que caracteritzen el text literari modern en oposició, per exemple, al text científic, que és autoritzat *per se*. *Esquinçalls d'una bandera* acaba escenificant, gairebé literalment, la idea barthesiana/foucaultiana que l'autor neix i s'extingeix amb el llibre. En les últimes pàgines de la novel·la, després d'un dramàtic canvi tipogràfic de la lletra d'impremta a la manuscrita, el narrador mor: «És aquest el sentit del meu testament, ara que moro [...]. Hem viscut en la rebel·lia i en la rebel·lia moro, com a esquinçall d'una bandera que he pogut serenament confegir...» (Pi de Cabanyes 1977: 244-245). També *Mari Catúfols* d'Isa Tròlec acaba amb la narradora a punt de suïcidar-se. En textos extrems, com *l'Agoc* de Carles Hac Mor, es pot dir que el subjecte ha desaparegut: únicament hi trobam la fluència d'un text en espiral que, segons Antoni Munné, recorda el trobar clus i l'*all over painting* dels nordamericans dels cinquanta (Munné 1982: 28). El mateix Hac Mor recorda que «les exacerbacions individualistes eren també un luxe reaccionari i, per això i per extremisme, volíem (igual que els sacerdots de Tel Quel) que l'escriptura no fos l'expressió d'un subjecte» (Hac Mor 1992: 61). Per contra, en *Contraataquen* (1977), de Carles Reig, un personatge tancat en un camp de concentració (el Lector) és obligat a llegir la novel·la que escriu el coronel del camp (l'Escriptor). La relació que s'estableix entre tots dos simbolitza l'escriptura vuitcentista del domini autorial, basada en el control ferri dels personatges i en la creença en una realitat preexistent al text, que el novel·lista és capaç d'entendre i ordenar. Diu el coronel-Escriptor: «La meva novel·la, la meva Novel·la, si em permeteu un èmfasi diferenciador, la Novel·la, ja la tinc si fa no fa estructurada. Amb això vull dir: sé de què tracta, sé qui hi intervé. [...] Jo no haig de

ser altre que un observador detingut dels esdeveniments [...]. I després, sobretot, un eficaç traductor d'aquests esdeveniments damunt un paper en blanc» (Reig 19).

En promoure la desconfiança en el subjecte, l'escriptura desplaça l'atenció del referent al codi. Apareix el concepte d'escrit com a fruïció. Barthes parla a *Le plaisir du text* de la *jouissance* que instal·la el lector en el dubte, en l'alegria irracional del desordre, i hi instaura una comunicació més instintiva que racional. Molts dels novel·listes experimentals dels anys setanta activen aquesta noció de text de la joia que retorna el discurs al subversiu estadi semiòtic que descriu Kristeva a *La révolution du langage poétique*: en són reflexos l'absència de puntuació, l'enumeració caòtica, la interjecció, les majúscules, els jocs de paraules, l'exclamació... *Coll de serps* de Ferran Cremades es manté dins els límits de la narrativitat fins al final, però en la darrera secció, «El pati de Mabre», l'onomatopeia i la repetició generen una prosa convulsa. Carles Hac Mor inicia un dels seus poemes amb la següent interjecció: *Eeccssffuuiiggeeccbbffssurtt!* I la signa: Sant Vicent Ferrer. Josep-Lluís Seguí considera que l'escriptura és en ella mateixa una pràctica eròtica: «Practicar l'escriptura, fer erotisme: transformacions (és a dir, parlar, escriure, palpar, rrelliscar-se per la pell, per la pàgina, fregar-la, esquinçar, penetrar, tot al voltant del desig), transformacions invertides [...] d'un i d'altre discurs, el de l'escriptura i el de l'erotisme» (Seguí 1979: s.p.). I Biel Mesquida advoca per una pràctica lectora que no consisteixi a devorar arguments, sinó a gaudir del llenguatge: «Cal llegir-ho *tot* (en l'obra clàssica botàvem alguns trossos: descripcions, monòlegs llargs, etc. perquè volíem sobre què passaria) i *lentament* perquè mos doni plaer: el plaer de recórrer i respirar les vores d'un trencament, la frescor de les falles, les encletxes de la significació» (Mesquida 1978: 43). Aquesta entesa de l'escriptura com una feina gustosa és, potser, el tret de l'experimentalisme dels anys setanta que més clarament ha sobreviscut.

Com a contrapès a la indeterminació de la veu del narrador la narrativa experimental atorga al lector un paper protagonista. El 1957, a *La hora del lector*, Josep M. Castellet ja havia indicat la relació directament proporcional que s'estableix entre obscuritat narrativa i impuls de l'activitat lectora. Quim Monzó inclou a *Self Service* —títol prou indicatiu de la cooperació i recreació que s'espera del lector— el text «Tatxeu allò que no interessi pas», una sèrie oberta de possibilitats narratives d'entre les quals el receptor ha de triar la que més el convenci. I en *Putamars* de Biel Mesquida les il·lustracions intercalades en el relat, escenes apòcrifes de la vida de Santa Catalina Tomàs dibuixades per Pep-Maür Serra a la manera de passatemp o endevinalles que el lector ha de resoldre, fan còmicament la mateixa funció apel·lativa. *Ramona Rosbif* d'Isa Tròlec comença amb un avís: «Aquesta novel·la té 7 vegades 7 errors bíblicament intencionats. Es prega al lector/a que treballi una mica per a trobar-los». *Esquinçalls d'una bandera* de Pi de Cabanyes conté una carta que s'inicia així: «LECTOR AMIC: Disposeu ací d'un breu espai en blanc. Cadascú podrà posar-hi el que més li plagui. És recomanable el llançar-se al joc amb la més absoluta bona fe, tanmateix» (Pi de Cabanyes 1977: 229). Biel Mesquida, a «De cos present», afirma: «L'escriptor fa el treball del lector i passeja les seves ninetes pels llenguatges. El lector comença el paper de l'escriptor i endinsa les grafies al "full blanc". L'escriptor/lector, el lector/escriptor capola la barra repressora avançant cap a l'espai aventurer de les pàgines blanques» (Mesquida i Monzó 238). El text *Iadwiga* de Jordi Coca, inclòs a *Selva i salonet*, força el lector a omplir-ne els espais en blanc per construir una interpretació. Josep-Lluís Seguí compara tota escriptura amb una carta d'amor, i la relació escriptor-lector amb la de dos amants (Seguí 1983: s.p.). És el text *scriptible* de què parla Barthes. No deixa de ser contradictori que siguin precisament aquestes novel·les que tant apelen al receptor en abstracte les que es distancien del públic real per la tenuïtat de les trames i per l'obscuriment dels referents.

Paral·lelament a la reinterpretació de les categories de gènere literari, autor i lector, la nova novel·la aporta una nova mirada sobre el llenguatge. D'una banda, se'n nega la capacitat de representar la realitat: «Escriure = NO *mirall* de la realitat. NO *re-presentació* de la Natura. No *ronda-lla* infinitament sucada d'idealisme i a-marada amb la concepció de la pràctica literària com a còpia, una mimesi de la “VIDA” i el “MÓN”» (Mesquida i Monzó 171). El llenguatge es veu *sous rature*, com un instrument alhora insuficient i indispensable per dir el món. En *L'adolescent de sal* hi ha pàgines manuscrites que, en aparèixer ratllades/censurades, mostren la simultaneïtat de la paraula i de la seva negació. En *Mari Catúfols* el text exhibeix la seva vacuïtat en forma d'inversió en una escriptura-mirall que indica que el referent no és la realitat sinó el llenguatge. I en *Projecte per a destruccions* (1978) Josep-Lluís Seguí dictamina la mort de l'escriptura. D'altra banda, a pesar de la seva insuficiència, el llenguatge s'eleva al rang de protagonista del procés de comunicació. Tot és text, l'obra ha estat substituïda per l'escriptura. Sota la influència del textualisme de *Tel Quel*, que, com recorda Àlex Broch, repensa el mode de producció del text literari des dels plantejaments teòrics del materialisme dialèctic (1991: 46), es considera el realisme un estil ideològicament connotat de burgesia: rebutjable perquè entén el llenguatge com a instrument al seu servei i no com a pràctica autosuficient. És sabut que la revista *Tecstual* i els articles publicats a *Tele-eXprés* a partir de 1975 pel col·lectiu Ignasi Ubac, impulsat per Carles Hac Mor, propugnen, sota la influència del textualisme, l'autonomia del discurs literari.

A banda de l'assumpció del «telquelisme», l'experimentació narrativa té un precedent en la novel·la antirealista espanyola dels seixanta. Les reserves envers l'actitud realista en la literatura espanyola són paral·leles a les que es produeixen en la literatura catalana com a reacció al realisme social, especialment per part dels poetes dels anys setanta i de grups com Ignasi Ubac

i Trencavel. L'abandonament progressiu de la norma realista que s'opera a partir de *Tiempo de silencio* i que té la seva continuació en algunes de les obres de Juan Goytisolo, Luis Goytisolo i Juan Benet es fonamenta —ho recorda Joan Oleza en l'article «La poètica antirealista dels anys 70 en la literatura espanyola»— en un paradigma teòric basat en la funció poètica jakobsoniana, en l'imperi del llenguatge en el conjunt de l'activitat humana i en la clausura del text artístic respecte a la realitat i a la vida. De fet, els experiments de Blai Bonet a *Míster Evasió* (1969), tant per l'ús del *collage* com per la seva visió de la ciutat, tenen més a veure amb *Señas de identidad* de Juan Goytisolo que no amb Kristeva. D'altra banda, caldria tenir en compte, també, l'adhesió a l'experimentalisme d'autors de trajectòria més personal, com Manuel de Pedrolo (un escriptor no tractat en el volum *Escriptura i combinatòria*) en obres com *Espais de fecunditat irregular/s* (1973), *Text/Càncer* (1974) i *Sòlids en suspensió* (1975). La grafomania de Pedrolo fa gairebé impossible que no hagi «experimentat» en un moment o altre. Així, *Text/Càncer* encarna el procés de gestació i destrucció d'un text narratiu a partir d'una llista de 583 mots base escollits a l'atzar d'un diccionari: primer es descriuen les etapes de constitució del text A i la seva conversió, després d'una sèrie de substitucions paradigmàtiques, en un text B; a continuació ambdós textos són elaborats literàriament i, finalment, el text A és sotmès a un procés degeneratiu per proliferació (la prosa s'infla d'adjectius i d'oracions subordinades) i el text B passa per un procés consumptiu per compressió (se simplifica fins a l'esquelet). La metàfora de la malaltia és evident. D'altra banda, Guillem Viladot intenta en *Discurs horitzontal. Anàlisi de la sexualitat d'una dona* (1982) reproduir el discurs de les sessions d'una pacient amb el seu psicoanalista. El resultat és un monòleg interromput per llargs espais en blanc, marcats amb punts suspensius, al llarg del qual la protagonista va desvetllant la seva consciència. La

representació del discurs psicoanalític no té, en aquest cas, vincles directes amb el textualisme, sinó més aviat amb una assumpció personal de l'obra de Freud i Lacan.

I caldria parlar, també, del final d'aquest moment d'investigació narrativa. A principis dels anys vuitanta l'aventura experimental s'ha esllanguit, alguns dels autors han deixat d'escriure, s'han dedicat a altres gèneres o han intentat llenguatges diferents. Referint-se especialment al País Valencià, Julià Guillamon troba les «limitacions» de la via avantguardista en factors contextuals: «D'Amadeu Fabregat a Boro Miralles la impossibilitat de la proposta passa per la anormalitat lingüística i cultural del país» (1982b: 14). I Montserrat Palau assenyala que «el corrent d'experimentació formal de la novel·la també ha desaparegut del nostre mercat editorial. A banda d'alguns intents remarcables ja allunyats pel temps, molt aviat els escriptors que s'hi havien abocat van abandonar, sense aconseguir, això és digne de remarcar, cap nova fita dins la literatura catalana» (1984: 60). La mateixa estudiosa remarca que «els moviments avantguardistes han mort empassats per la comercialització i assimilació enmig dels *mass media*. Arriba un moment en què l'avantguarda no pot anar més enllà» (Palau 1987: 178). Queden moltes preguntes obertes: tenen algun deute amb l'experimentalisme dels anys setanta novel·les com *Fortuny* de Pere Gimferrer, *Carrer Marsala* de Miquel Bauçà o *alfaBet* de Josep Palàcios? En síntesi: què ens ha deixat la novel·la experimental? Una lectura cíclica de l'evolució de la literatura catalana del XX hi veuria potser un fenomen de por a la novel·la similar al que alguns crítics van diagnosticar, amb gran polèmica, a començament dels anys vint: la destrucció del gènere com a manera d'encobrir la incapacitat per edificar universos narratius viables. Aquesta interpretació em sembla innecessàriament pessimista. La presa de consciència que l'escriptura pot anar més enllà de la representació, concretada en la marginació del realisme i en la crisi de la narrativitat, és un avanç en el camí de reflexió sobre el llenguatge que va obrir l'avantguarda dels

anys vint i que la guerra civil va barrar violentament. En els anys setanta es desbrossa aquell camí barrat i, per primera vegada, la recerca es fa des de la narrativa —a excepció de Trabal i dels autors del Grup de Sabadell, la investigació dels anys vint va ser poètica.

D'altra banda, la narrativa experimental deixa la porta oberta al retorn de la intel·ligibilitat per mitjà del nou realisme que es va imposant a finals de la dècada, que no té res a veure amb l'anomenat realisme social i que, amb Joan Oleza, podríem definir com a «postmodern».¹⁷ S'estableix un pont entre l'anterior radicalitat narrativa i una nova manera de dir caracteritzada pel retorn de la confiança en el subjecte i en la capacitat representativa de l'art. Es manté la fruïció del text, l'assumpció de tradicions literàries alternatives i la ruptura amb l'omnisciència, però es descarta el joc cal·ligramàtic i la referència al substrat teòric francès. En són mostres les narracions de Quim Monzó a partir de *Uf, va dir ell*, els relats de *Doi* de Biel Mesquida i el pas a la narrativa eròtica de Josep-Lluís Seguí amb *Diari de bordell* i *M**** o un assaig de llibertina*. La solidesa d'aquest pont entre experimentació i retorn a una certa mimesi queda palesa en la trajectòria de Jordi Coca —que fa evolucionar el radicalisme de *Iadwiga* (1973) cap a les formes més referencials de discurs representades, per exemple en *El secret de la cavalleria*— o en el trànsit d'Antoni Munné-Jordà cap a la ciència ficció. L'evolució d'aquests i altres autors es produeix sense necessitat d'un trencament amb les seves obres anteriors més avantguardistes. Això evidencia que el moment experimental de la narrativa catalana postfranquista no va ser una anècdota sense conseqüències sinó un substrat eficaç i productiu per al sistema literari.

NOTES

¹ Aquest article s'integra en el projecte d'investigació «Discursos d'experimentació en la narrativa catalana», subvencionat per la Càtedra Alcover-Moll-Villangómez de la Universitat de les Illes Balears. El projecte ha activat la pàgina web <http://www.uib.es/catedra/camv/denc/index.html>, que recull materials sobre experimentació narrativa.

² Pel que fa a la relació de l'experimentació amb un moment generacional, Josep Iborra, parlant de la novel·la *Assaig d'aproximació a «Falles Folles Fetes Foc»* d'Amadeu Fabregat, diu que «va obrir al País Valencià una nova perspectiva en la qual es poden situar, per un costat o altre, la major part de les novel·les que hi han aparegut després. Totes aquestes obres tenen un aire de família: responen a una nova sensibilitat, la d'una generació d'escriptors que, nascuts entorn al 1945, podríem anomenar dels 70» (Iborra 80). Més endavant defineix la nova novel·la com l'«expressió d'un fet generacional» (82). Comentant la novel·la de Valerià Pujol *Interruptus*, Àlex Broch afirma que «la narrativa jove està creant un personatge generacional que evoluciona cronològicament amb la generació» (1982: 20). També Julià Guillamon opina sobre *Interruptus* que és «un llibre molt “generacional”, paral·lel a les elaboracions del tema per part d'Oriol Pi de Cabanyes o Quim Monzó» (1982a: 12). Isidor Cònsul, en una ressenya d'*El detectiu, el soldat i la negra*, de Jordi Coca, situa l'obra «en el marc d'un plantejament avantguardista» i suggereix que «el lector interessat en aquest aspecte de la jove narrativa catalana podrà situar adequadament la novel·la de Jordi Coca en un context més ampli, en una mena de moviment generacional que darrerament s'aferma amb força» (20). Per la seva banda, Patrícia Gabancho destaca l'«experimentalisme a ultrança» com una de les notes definitòries de la cultura dels setanta: «La cultura volia incidir en la societat però es podia permetre el luxe de prescindir-ne. [...] Mai la cultura no havia donat tanta llibertat perquè tothom fes exactament el que li vingués

de gust, arribés o no més enllà dels quatre amics i coneguts. [...] Paradigmes? La literatura d'avantguarda, el teatre experimental, el cinema críptic, els fòrums entre coneguts...» (Gabancho 18). Pel que fa a l'opinió d'alguns escriptors pel que fa a aquestes adscripcions generacionals, és significativa l'entrevista de Llúcia Oliva a Quim Monzó: «I de les generacions parlem també amb en Jordi Castellanos. Ell com a crític considera que en Monzó pertany a la generació postmoixiana [...]. Quan li ho pregunto a en Quim ell em diu que només se sent identificat amb alguns autors de la seva possible generació, i també amb altres que no ho són, com en Foix, en Brossa i en Sarsanedes [sic]» (Oliva 13).

³ Melendres expressa una opinió similar en una ressenya de *Tu'm és no m's. Desig/enuig. Escalaborns* de Carles Hac Mor: «No és que aquests escriptors tinguin una visió elitista, minoritària. Saben, però —o ho haurien de saber— que els resultats dels seus treballs de creació i de reflexió interessaran sobretot als seus col·legues, de la mateixa manera que una comunicació científica interessa sobretot als científics» (1977e: 22).

⁴ Per a una síntesi del moviment *underground* i la seva concreció en àmbit català, vegeu Palau 1982-1983.

⁵ La col·lecció, fundada per Claudi Montanyà, depenia d'Iniciativas Editoriales. Biel Mesquida n'assumeix la direcció després del suïcidi de Montanyà per voluntat expressa del desaparegut. Comunicació personal de Biel Mesquida (abril 2005).

⁶ També ho fa Monzó, que dissenya la portada de la revista a imitació de les lletres de Coca-Cola i provoca una querella de la multinacional. Explica Ramon Barnils que en realitat el grafisme del nom de la revista barrejava els de Coca-Cola i Cacaolat, i que quan Coca Cola els acusà de plagi *Ajoblanco* pogué «contestar» amb el logotip de l'altra marca.

⁷ Sobre Trencavel es pot consultar a < <http://www.uib.es/catedra/camv/denc/actualitatmarc.htm>> l'article de Mercè Picornell «Avantguarda dels setanta i compromís de l'escriptor. Biel Mesquida i l'afer "Ucronia"», en premsa.

⁸ Comunicació personal de Biel Mesquida (abril 2005). Finalment, *Lo que queda de España* va ser publicat per Ajoblanco el 1979.

⁹ Les reaccions no es fan esperar. Una de molt significativa és la de Jaime Gil de Biedma, que el 27 de març de 1981 publica a *La Vanguardia* l'article «A propósito de un manifiesto surrealista», on, autodefinint-se com a català castellanoparlant, contesta que allò que realment temen els «dos mil trescientos dervirches firmantes», «intelectuales de nómina y plantilla», és que la gestió de la cultura castellana perdi el seu règim de monopoli.

¹⁰ Sobre l'anomenat «afer Ucronia» es pot consultar a <<http://www.uib.es/catedra/camv/denc/actualitatmarc.htm>> el meu article «Avantguarda dels setanta i compromís de l'escriptor. Biel Mesquida i l'afer "Ucronia"», en premsa.

¹¹ Per a un estudi de la novel·la valenciana dels setanta vegeu Carbó i Simbor.

¹² Vegeu, per exemple, els articles «L'hora del País Valencià» i «Unes falles "diferents"».

¹³ El 1991 es va inaugurar a Reus l'exposició «Literatures submergides», comissariada per Glòria Picazo, i es va celebrar l'encontre d'escriptors «Escriptura i combinatòria». L'experiència donà lloc a la publicació del catàleg *Literatures submergides* (1991) i del volum *Escriptura i combinatòria* (1994), editats per la Generalitat de Catalunya.

¹⁴ El premi a *Coll de serps*, però, es veu envoltat de polèmica. L'editorial Selecta es nega a publicar el llibre per por a represàlies, la qual cosa motiva la protesta de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. L'any següent Josep M. Castellet és exclòs del jurat del premi

Sant Jordi i Jordi Castellanos i Jordi Llovet renunciem a formar-ne part. La novel·la apareix finalment a Iniciativas Editoriales.

¹⁵ Els crítics que trien *L'adolescent de sal* són Josep Albertí, Àlex Broch, Jordi Llovet, Joaquim Molas, Francesc Parcerisas, Jaume Pont, Josep M. Sala-Valldaura i Enric Sullà. Altres obres esmentades són *Putà marès* de Mesquida, *Self Service* de Mesquida i Monzó, *Assaig d'aproximació a «Falles Folles Fetes Foc»* de Fabregat, *Espai d'un ritual* de Josep-Lluís Seguí i, en l'apartat de narració, el text *Hava (la lectura és l'escriptura)* de Patrick Gifreu, publicat a la col·lecció Èczema.

¹⁶ En un escrit molt posterior sobre l'escultor Santiago Cayuelas, titulat «Santiago Cayuelas: Miguel Ángel convulso», Gandia defineix la pròtesi com a metàfora de l'art. <http://www.cayuelas.com/Textos/Protesis.htm>.

¹⁷ Oleza es refereix a la novel·la espanyola de la segona meitat dels anys vuitanta: obres com *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, *Corazón tan blanco* de Javier Marías, *Beatus ille* d'Antonio Muñoz Molina serien emblemàtiques d'aquest retorn a la intel·ligibilitat, a la realitat (1993: 118).

Referències

Barnils, Ramon. «La contracultura en acció: Ajoblanco». Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat Autònoma de Barcelona, 1979. S/p.

Barthes, Roland. «"Écrivains" y "écrivants"» [1960], dins *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983. 177-185.

———. «Escribir, ¿un verbo intransitivo?» [1966], dins *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. 23-33.

Broch, Àlex. *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

———. «Noves propostes contra la narrativa tradicional. La fi de la progressia». *Avui* 30 maig 1982: 20.

———. «Textualisme i literatura catalana». *Cultura* 27 (octubre 1991): 46-47.

Capmany, Maria Aurèlia. «Pi de Cabanyes: “Esquinçalls d’una bandera”». *Avui* 19 juny 1977: 24.

Carbó, Ferran; Simbor, Vicent. *Literatura actual al País Valencià*. València, Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1993.

Cònsul, Isidor. «Jordi Coca i l’avantguardisme narratiu». *Avui* 20 abril 1980: 20.

DD. AA. «Taula rodona: El text(isme), una literatura diferent». *Taula de Canvi* 18 (novembre-desembre 1979): 22-51.

Fabregat, Amadeu. *Assaig d’aproximació a «Falles Folles Fetes Foc»*. València: Eliseu Climent editor, 1974.

———. «L’hora del País Valencià». *Serra d’Or* 198 (març 1976): 31-32.

———. «Unes falles “diferents”». *Serra d’Or* 199 (abril 1976): 51-53.

Febrés, Xavier. «Premis a Girona. Poques novel·les i cap de triada». *Serra d’Or* 242 (novembre 1979): 25-26.

Gabancho, Patrícia. «La cultura dels setanta: deu notes per refer la memòria». *L’Avenç* 236 (maig 1999): 17-21.

Gimferrer, Pere. «“Novel·la” deu anys després». *Serra d’Or* 193 (octubre 1975): 43.

Graells, Guillem-Jordi. «La narrativa illenca de postguerra». *Randa* 13 (1982): 137-164.

-
- Guillamon, Julià. (1982a) «Valerià Pujol: “Interruptus”, Premi Documenta 1981». *Papers*, suplement de *Canigó* 30 (24 abril 1982): 12.
- . (1982b) «La literatura al País Valencià (III). Dues vies per a la novel·la». *Papers*, suplement de *Canigó* 42 (17 juliol 1982): 14.
- . «La literatura que vindrà». *Literatures submergides*. Ed. Vicenç Altaió, Pere Anguera *et alt.* Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991. 23-31.
- . «Biel Mesquida, una literatura exaltada». *Serra d'Or* 432 (desembre 1995): 57-59.
- . «Experimentació i comunicació». *Èczema. Del textualisme a la postmodernitat. 1978-1984*. Ed. Ricard Mas Peinado. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell. 136-137.
- Hac Mor, Carles. «Escriptura (ideologia política, les reunions) i art conceptual a Catalunya». *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Ed. Pilar Parcerisas. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992. 61-64.
- . «Què és la paraparèmia?». *Barcelona Review* 24 (2001) http://www.barcelonareview.com/24/c_chm.htm.
- Iborra, Josep. *La trinxera literària (1974-1990)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- Llovet, Jordi. «El self-service sin clientes». *El Viejo Topo* 10 (juliol 1977): 48.
- Melendres, Jaume. «Mesquida no és mesquí». *Tele/eXprés* 18 juny 1975: 17.
- . (1977a) «Passar el dit per damunt del mar». *Tele/eXpres* 19 gener 1977: 15.
- . (1977b) «Literatura conceptual». *Tele/eXpres* 10 agost 1977: 15.
- . (1977c) «Als lectors clandestins de novel·les legals. Les novel·les són una novel·la». *Tele/eXpres* 17 agost 1977: 11.

-
- . (1977d) «Les branques de l'arbre. Les novel·les són una novel·la –i 3–». *Tele/eXpres* 21 setembre 1977: 12.
- . (1977e) «Volta el món, torna a l'escalaborn». *Tele/eXpres* 15 desembre 1977: 22.
- Mesquida, Biel. «Babel catalana, on no ets?». *Diwan* 1 (gener 1978): 39-51.
- . «Barcelona quan sona». *La Bañera* 2 (juny 1979): 23.
- Mesquida, Biel, i Quim Monzó. *Self Service*. Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1977.
- Munné, Antoni. «De la ficció com a productora del discurs crític». *Serra d'Or* 194 (novembre 1975): 47-49.
- . «Escriure alguna cosa (sobre *Agoc* de Carles Hac Mor)». *Arc Voltaic* 13 (tardor 1982): 28.
- Oleza, Joan. «*Falles Folles Fetes Foc*, l'epopeia del llenguatge». *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, vol. 2. Ed. Antoni Ferrando. València / Barcelona: Universitat de València i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. 451-473.
- . «La poètica antirealista dels anys 70 en la literatura espanyola». *Cap a una nova cultura*. Ed. A. San Martín. València: Universitat, 1995. 179-193. La versió castellana de l'article és consultable *online* a <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/antirealista.PDF>>.
- . «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo». *Compás de Letras* 3 (1993): 113-126 <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/disyuntiva.PDF>>.
- Oliva, Llúcia. «Quim Monzó, un fixatge per la generació postmoixiana». *Tele/eXpres* 7 juliol 1976: 13.
- Orja, Joan. *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent*. Barcelona: La Magrana, 1989.
- Palau, Montserrat. «Moviment underground». *Universitas Tarraconensis* III (1982-1983): 127-151.

-
- . «La novel·la catalana actual: la tendència cap a l'experimentació dels gèneres literaris». *Universitas Tarraconensis* VII (1984): 59-63.
- . «Panorama de tendències en la novel·la catalana de postguerra. Quatre dècades de novel·la 1940-1980». Tesi doctoral inèdita. Universitat de Barcelona, secció de Tarragona, 1987.
- Pi de Cabanyes, Oriol. «Cultura, contracultura i cultureta». *Serra d'Or* 171 (desembre 1973): 71-73.
- . *Esquinçalls d'una bandera*. Barcelona: Proa, 1977.
- Pons, Agustí. «Tres poetes joves». *Avui* 12 febrer 1978: 21.
- Reig, Carles. *Contraataquen*. Barcelona: Destino, 1977.
- Seguí, Josep-Lluís. «Notes a una pràctica eròtica de l'escriptura». *Cairell* 1 (novembre 1979). <http://perso.wanadoo.es/lipmic/cairell/Num1/segui.htm>.
- . «Cartes d'amor». *Èczema* (març 1983): s.p.
- Taller Llunàtic. «Tylenol». *Correu de Son Coc* 6 (desembre 1982).
- «Una enquesta entre crítics literaris. Els millors títols 1971-1981». *Serra d'Or* 271 (abril 1982): 20-27.
- Vallcorba, Jaume «Underground vol dir metro» [primera part]. *Els Marges* 8 (setembre 1976): 131-137.
- . «Underground vol dir metro» [segona part]. *Els Marges* 12 (gener 1978): 114-117.
- . «Quim Monzó, textualista». *Esriptura i combinatòria*. Ed. Vicenç Altaió. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1994. 73-75.