

Transgressió i metaficció en la narrativa experimental postfranquista: *L'adolescent de sal, Contraataquen i Sòlids en suspensió*.

Mercè Picornell Belenguer
Universitat de les Illes Balears

En aquest article proposam una aproximació als usos de la metaficció en la narrativa experimental catalana postfranquista, un camp literari que actualment és objecte d'estudi del projecte 'Teoria i pràctica de la narrativa experimental catalana (1970-1985)', amb seu a la Universitat de les Illes Balears.¹ Un dels problemes 'metodològics' amb què ens hem trobat en el curs de la nostra investigació ha estat, si se'm permet la broma, el de superar la 'vergonya' de dur a fotocopiar a la vista d'alumnes i col·legues uns volums les portades dels quals tot sovint s'il·lustren amb imatges que disten molt d'ubicar-se en els límits del que es consideraria l'objecte d'estudi adequat d'un investigador en literatura 'seriós'. La psicodèlia de la portada d'*Assaig d'aproximació a Falles folles fetes foc* (1974) d'Amadeu Fabregat, la imatge de 'revista femenina' de principis de segle de *Ramona Rosbif* (1976) d'Isa Tròlec o el sexe explícit de *Putà marès* (1978), de Biel Mesquida o de *Self-service* (1977) de Mesquida i Quim Monzó, suposen ja un indicatiu clar de la voluntat de desafiar aquell lector que concebi el llibre com un objecte de cultura 'en majúscules'. Aquest desafiament, d'altra banda, es produeix en uns anys en què les iniciatives editorials que pretenien 'normalitzar' la literatura catalana després d'anys de repressió i de censura, com per exemple, els exemplars de la canònica col·lecció MOLC, s'editaven amb portades austeres, d'un color crema gairebé insípid, mostra inequívoca del fet que el que incloïen era —o pretenia ser— un 'clàssic'.

Com ja va notar Àlex Broch (1980), la creació dels experimentadors dels setanta es proposava transgredir no només l'estètica i la moral d'un franquisme ja en estat agònic, sinó també els

¹ Durant els anys 2004 a 2006, el projecte merescué una ajuda a la recerca de la Càtedra Alcover-Moll-Villangómez. Per a un estat de la recerca vegeu la pàgina web del projecte www.uib.cat/catedra/camv/denc. Per a un assaig aprofundit de definició de la producció experimental vegeu Pons (2007a).

límits d'una literatura catalana lligada, segons l'opinió de molts d'aquests escriptors, a un resistencialisme que frenava qualsevol proposta radical d'innovació estètica. Es tractava, com manifestaria l'editorial que obria la revista *Tecstual*, d'intents de trencar 'la crosta d'inèrcia que la ideologia de (necessària) defensa de la cultura catalana ha format sobre els aparells culturals nostrats' (1976: 8).² Així plantejada, la transgressió dels experimentadors es concretava en una posició ambigua davant del sistema literari, una posició que, de fet, comportava implícitament una forma d'assegurar-s'hi un espai, el de la marginalitat i la modernitat, necessari paradoxalment per a la supervivència del mateix sistema que els nous escriptors pretenien 'transgredir'. 'Ens integren a partir de la nostra diferència' (DD.AA. 1979: 34) es queixava així Biel Mesquida l'any 1977 en una taula rodona editada dos anys després per Àlex Broch a la revista *Taula de canvi*.³

La ruptura de les fórmules de la narrativa convencional, l'ús d'un llenguatge volgutament innovador i antinormatiu, així com la insistència en temes 'prohibits' fins al moment com l'homosexualitat, el sexe, l'escatologia o fins l'insult directe recurrent en publicacions com les del col·lectiu Taller Lluetàtic suposaven traces clares d'aquesta voluntat de transgressió. Aquesta, tanmateix, només en algunes ocasions es justificà amb la creació de discursos teòrics, una tasca en la qual es pot ubicar la producció crítica del grup Ignasi Ubac en les pàgines de *Tele/Exprés* a mitjans dels anys setanta, així com alguns articles coetanis de Biel Mesquida o d'un llavors jove professor de literatura de la Universitat de Barcelona anomenat Jordi Llovet.⁴ Més sovint, les percepcions sobre la literatura dels 'transgressors' s'expressarien en la seva creació literària, una producció manifestament conscient dels seus mecanismes de construcció i on el

² La revista *Tecstual* fou una iniciativa de Carles Hac Mor que no passà del primer número, on col·laboraren Pere Comas, Santi Pau, Quim Monzó, Josep Albertí i Biel Mesquida. Per a una anàlisi del projecte vegeu Pradas (2007).

³ Respecte a aquesta posició ambigua entre la marginalitat i la integració vegeu Pons i Picornell (2005).

⁴ Vegeu per exemple l'article de Jordi Llovet 'Assassinar l'àvia (per una política dels estudis de literatura catalana)' publicat l'any 1976 a *Qwert Poiuy. Revista de Literatura*.

narrador transgredeix sovint el marc mateix de la ficció per reflexionar sobre la seva pròpia pràctica o per increpar, incomodar o, fins i tot, ignorar el lector que s'acosta a la seva obra.

En aquest article partiré de la base que, en la narrativa experimental catalana, aquesta reflexió sobre la funció de la literatura des de la mateixa literatura pren un sentit especialment motivat, com a fórmula de revisió creativa dels límits i de les limitacions de la pràctica literària en el marc d'un sistema literari en procés de reconstrucció. Amb aquest objectiu, després d'acotar l'espai de la metaficció en el marc que ens ocupa, em centraré fonamentalment en tres obres del corpus experimental on la reflexió metaficcional determina la composició de la trama: *L'adolescent de sal* (1975), de Biel Mesquida, *Sòlids en suspensió* (1975), de Manuel de Pedrolo i *Contraataquen* (1977), de Carles Reig. Veurem com el qüestionament de la possibilitat de representació mimètica de la realitat mitjançant la literatura condueix a aquestes obres a centrar-se en la seva arquitectura interna així com a mostrar obertament al lector les fissures d'un pacte de ficció que posa de manifest el seu propi artifici.⁵

Metaficció i narrativa experimental: usos i abusos

Des que l'any 1970, William H. Gass tancava un article inclòs posteriorment al volum *Fiction and the Figures of Life*, amb l'asseveració que moltes de les anomenades al moment 'antinovel·les' eren en realitat 'metaficcions', aquest terme ha estat objecte d'una proliferació d'usos que ha amenaçat de fer-lo esdevenir inservible. La identificació de les formes de la metaficció es convertí, sobretot durant les dècades dels vuitanta i dels noranta, en una moda crítica

⁵ He reflexionat ja sobre les possibilitats autoreferencials de la producció experimental a 'Libretes, plagues i diaris en la narrativa experimental dels anys setanta i primers vuitanta' (Picornell 2007a). Deix per a properes aproximacions a la qüestió l'anàlisi dels usos lúdics de la metaficció que apareixen a l'obra d'Isa Tròlec, estudiats ja tangencialment a Picornell (2007b) així com la dimensió crítica de l'obra d'autors com Josep-Lluís Seguí, Oriol Pi de Cabanyes o Amadeu Fabregat, que ja ha estat estudiada a Pons (2007a). Tampoc tindrè en compte aquí la creació d'Hac Mor, a la qual ja s'ha referit Pradas (2007).

que va arribar a difuminar els límits del mateix fenomen que Gass, i aquell mateix any també Robert Scholes, pretenien d'alguna forma acotar. Especialment en el context nord-americà, hi ha qui veié en el nou terme una forma adequada de designar la característica principal de la novel·la postmoderna. Es tractava, així vist, d'un tret que permetia identificar entre els precedents il·lustres dels postmoderns, autors que havien jugat amb els límits imprecisos de la ficció, com Laurence Sterne o Miguel de Cervantes, en una fal·làcia retrospectiva recurrent per la qual el *Tristram Shandy* o el *Quixot* passaven a considerar-se 'precedents' de la novel·la postmoderna.⁶ Òbviament, els mecanismes d'autoreferència superen el marc nord-americà postmodern, tant pel que fa als seus usos en la creació literària com pel que fa a la teorització dels seus efectes en la configuració de la ficció. De fet, onze anys abans que Gass difongués la vinculació entre ficció postmoderna i metaficció, Roland Barthes analitzava en el seu article 'Littérature et méta-langage' el procés històric pel qual la literatura ha desplaçat progressivament el seu nucli d'atenció cap als seus mateixos procediments de composició. I el mateix any 1959, Maurice Blanchot responia a la pregunta 'Cap a on va la literatura?' amb una resposta només aparentment catastrofista: 'la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition' (1959: 265).

Més que una moda específica vinculada a la producció narrativa postmoderna, per tant, entenc simplement per metaficcional qualsevol mecanisme que proposi, des de la creació artística, un reflex i una reflexió sobre la seva mateixa composició. En la meua exposició, empraré el terme metaficció des del seu ús ampliat, com a denominació que encobreix les diferents estratègies mitjançant les quals una ficció examina o posa de manifest els seus propis mecanismes de funcionament. No pretenc afegir amb l'estudi d'aquests procediments en la narrativa catalana cap nova línia a la discussió crítica sobre el concepte de metaficció i els múltiples termes afins —metaliteratura, metatextualitat, novel·la autoconscient, autogenerada i un llarguíssim etcètera— que s'han proposat en

⁶ Domingo Ródenas (2005: 44) ha reflexionat sobre l'emergència del terme i les arrels d'aquesta confusió. Per a una anàlisi de les relacions entre metaficció i postmodernitat en context hispànic vegeu la introducció d'Antonio Sobejano-Morán (2003).

l'extensa bibliografia crítica que s'ha ocupat dels mecanismes d'autoreferència literària.⁷ Mitjançant la paròdia, l'ús irònic de les convencions genèriques o pragmàtiques, les traces de la instància autorial inscrita en el text, la manifestació explícita dels recursos constructius de la ficció o la denúncia de les fissures de la pretensió realista, segons l'enumeració oberta de mecanismes d'autoreferència que prenc parcialment d'Antonio J. Gil (2005: 10), la metaficció causa diferents efectes en el marc de la creació literària. En vistes a considerar com es manifesta en el corpus experimental català, m'interessa destacar-ne especialment quatre:

1) En primer lloc, l'ús de mecanismes metaficcionalment afavoreix la revisió de les possibilitats representatives del llenguatge literari. Segons la imatge plàstica de Barthes (1959), es tracta d'una màscara que s'assenyala amb el dit, és a dir, d'una ficció que mostra el seu propi artifici. Suposa, així vist, un 'curtcircuit' —segons la metàfora recurrent en els discursos crítics sobre la qüestió— o un 'bucle paradoxal' —segons la que més recentment ha proposat Antonio J. Gil (2005: 16)— que connectaria les dimensions de l'enunciat i l'acte d'enunciació, desemmascarant el simulacre de realitat proposat per la representació literària.

2) Aquest desemmascarament comporta una recerca de 'verificació' de la funció del codi en la comunicació entre autor i lector mitjançant l'explicitació dels fonaments de la ficció literària. Alguns dels mecanismes metaficcionalment més explícits es deuen a la ruptura del marc per crear un efecte de comunicació directa amb un lector actiu davant qui els narradors i personatges es presenten com a 'conscients' del seu estatut ficcional. Es tracta, segons la formulació de Jesús Camarero (2005: 60), d'una aposta de l'escriptor per una acció comunicativa capaç d'incorporar el lector a un acte de construcció textual en el qual es posen al descobert les estructures que conformen el mateix text literari.

3) L'exhibició de les convencions que sostenen el pacte de ficció qüestiona mitjançant els mecanismes d'autoreferència el seu mateix funcionament, per la qual cosa la metaficció es converteix,

⁷ Per a una síntesi de les diferents taxonomies que ha merescut el fenomen vegeu Sobejano-Morán (2003: 14-31), així com Ródenas (2005: 43-45).

segons afirma Domingo Ródenas (2005: 49), en un artefacte desestabilitzador del mateix concepte tradicional de novel·la com a útil per a la construcció d'una il·lusió ficcional mitjançant la supressió de la incredulitat del lector. Així plantejada, la metaficció implica una voluntat de ruptura de les convencions de la novel·la concebuda com a gènere que construeix una ficció completa, versemblant i coherent.

4) Per acabar, la metaficció provoca, entre d'altres efectes, la dissolució dels límits entre crítica i creació, en tant que suposa que la creació és un lloc on reflexionar sobre la naturalesa del fet literari, una forma d'enunciar simultàniament, segons la definició de Patricia Walsh (1984: 2), un postulat sobre la ficció i sobre la creació d'aquesta ficció. De fet, ja les primeres aproximacions crítiques de Robert Scholes (1970) explicaven l'ús de mecanismes metaficcional en el context d'una redefinició de la novel·la com a vehicle que havia de permetre simultàniament, com la fàula clàssica, el gaudi de l'art i l'ensenyança de la reflexió.

Scholes vinculava també l'ús de mecanismes d'autoreferència en la narrativa postmoderna americana amb l'assumpció dels nous corrents narratològics difosos pel postestructuralisme francès durant els anys seixanta i els primers setanta.⁸ Aquest vincle ens obre una porta per considerar la recursivitat dels procediments d'autoreferència en la literatura catalana experimental. Els narradors experimentals prenen les seves obres literàries com un espai on reelaborar la tradició literària des dels referents de ruptura que els aporten les seves lectures de Julia Kristeva, Roland Barthes o Philippe Sollers. Segons la percepció dels 'transgressors', la concepció intertextual de l'escriptura

⁸ Tancava així la primera part de 'Metafiction' considerant:

At any rate, it is fair to say that in recent years the most vigorous and important work in the criticism of fiction, which used to be done by formal and behavioral critics, has passed into the hands of structural and philosophical critics. [...] But at the same time it must be said that criticism seems to have stifled fiction in France, while in the chaos and confusion of American critical thought a vigorous new fiction has developed. (1970: 106).

Aquesta nova forma de narració seria la metaficció, que exemplificava tot seguit amb obres de John Barth, Donald Bathelme, W. H. Gass i Robert Coover.

—un mosaic de textos, segons Kristeva o un text compost per textos, segons Sollers— o la intransitivitat del verb escriure i la revisió de la relació entre autor i lector que es deriva dels articles més influents de Barthes haurien de permetre a la literatura catalana superar un resistencialisme que l'hauria convertit en 'un calcinat erm literari', segons afirma Biel Mesquida (1978: 99), en 'un mirall d'un mirall d'un mirall' que no fa més que reiterar-se, segons les paraules de Santi Pau (DD.AA. 1979: 26). Per invertir aquest procés consideren necessari investigar sobre el llenguatge literari, ja que, afirma Mesquida, 'utilitzar el mateix llenguatge de la tradició literària ja és repetir tots uns sistemes, que [...] no responen a la manera de viure d'avui' (DD. AA. 1979: 33).

La participació dels escriptors experimentals en la literatura catalana es planteja així com una forma de revisar la tradició que es manifesta en una producció creativa propícia a l'ús de mecanismes metaficcional. De fet, els principis programàtics de la producció experimental d'autors com Carles Hac Mor o Biel Mesquida parteixen del rebuig a qualsevol mecanisme mimètic de les obres que es presentin, en les paraules del col·lectiu Ignasi Ubac, 'com a representació (representació d'un defora), com la impressió de realitat, com la producció del versemblant' (1975: 17). En rebutjar la manifestació d'una referencialitat externa al text, la pràctica literària experimental girarà fàcilment la mirada cap a la seva pròpia matèria ficcional. Així plantejada, la creació s'entendrà com un espai des del qual teoritzar sobre la pròpia pràctica artística, la qual cosa difumina els límits entre crítica i creació. 'Nosaltres escollim la barra entre la teoria i la pràctica literària. Això de la barra és importantíssim. Ja està bé de parlar de teoria i pràctica. Tot és pràctica i tot és teoria,' afirma Mesquida (DD.AA. 1979: 22), i, de fet, com veurem, la frontera ja havia estat replantejada a *L'adolescent de sal* així com en la composició d'obres com *Assaig d'aproximació a Falles Folles Fetes Foc* (1974) d'Amadeu Fabregat, *Esquinçalls d'una bandera* (1977) d'Oriol Pi de Cabanyes, o els diversos texts que Josep Lluís Seguí publica de l'any 1979 al 1982 a revistes com *Èczema*, *Cairell* o *L'Espill*.

Així plantejada, la narrativa experimental defuig taxativament crear una literatura convencional, de fàcil accés per a un públic lector

ampli. Una obra com *L'adolescent de sal*, afirmava Jaume Melendres (1975: 17) a la ressenya que li dedicà a *Tele/eXprés*, resultava 'il·legible per a un lector no professional' i, de fet, en la taula rodona moderada per Broch que hem citat amb anterioritat, Mesquida afirmava, amb una voluntat clara d'*épater* més que no de convèncer: 's'única cosa progressiva que es pot fer i fem és no plaure a la gent, és desplaure, és crear merder i que no agradi a ningú' (DD. AA. 1979: 30). La voluntat de crear una literatura apta per a un públic 'popular' que promouen coetàniament autors com ara Maria Antònia Oliver o Jaume Fuster —vinculats al projecte d'elaborar una 'literatura nacional-popular' de qualitat que es manifesta els mateixos anys en els articles del col·lectiu Trencavel (1974-1976)— respon encara, segons els 'transgressors', a una perniciososa 'ideologia de defensa' que manté la literatura catalana lligada a la reiteració de mecanismes poc innovadors. Afirma així Quim Monzó: 'Aquests esquemes de literatura tradicional responen a la por de perdre, que se li destrueixi a les mans, el públic potencial que el lector pot tenir dins la literatura catalana' (DD.AA. 1979: 24). Per contra, argumentarà Carles Hac Mor, cal obligar el lector a esforçar-se per tal de 'vèncer la inèrcia d'una lectura teleològica d'uns hàbits-prejudicis-deformacions culturals que comporten [...] la recerca quasi morbosa d'una finalitat exterior al text' (DD.AA. 1979: 51).

La voluntat de qüestionar la pretensió mimètica de la narrativa convencional, la difuminació de la frontera entre crítica i creació i la revisió del paper de l'autor i del lector són alguns dels efectes de l'ús de pràctiques metaficcional, per la qual cosa no ens pot estranyar que els experimentadors catalans en facin un ús recurrent. Analitzarem tot seguit amb més profunditat com es concreten en tres novel·les del corpus experimental on aquesta revisió condiona la composició de la història i de la trama. Veurem així, primer de tot, com a *L'adolescent de sal*, l'encadenament de diferents nivells diegètics propicia especialment la reflexió sobre la construcció del relat. Tot seguit, analitzarem la reflexió sobre la mateixa creació que s'expressa a *Contraataquen*, de Carles Reig i *Sòlids en suspensió*, de Manuel de Pedrolo. *Contraataquen*, tot i ser una de les obres amb menys ressò crític del nostre corpus, suposa una reflexió prou interessant sobre les relacions entre autor i lector que podem posar en correspondència amb

la preocupació sobre la comunicació i la composició literària recurrent en el corpus experimental. També *Sòlids en suspensió* ens permetrà analitzar la revisió del paper i l'autoritat de l'escriptor, en aquest cas, en el marc de l'obra precisament d'un autor ja consolidat que es representa com a tal en la mateixa novel·la que signa.

L'adolescent de sal: la recerca d'un nou codi

En el context experimental, *L'adolescent de sal* resulta un cas exemplar per diversos motius, entre els quals, la forma així com manifesta de manera explícita la ruptura estètica que intenten obrir moltes de les narracions que en segueixen el model. La primera novel·la de Mesquida es presenta gairebé com un manifest contra una educació rebuda en el marc del franquisme, contra una religiositat i uns principis alienadors dels quals el protagonista adolescent s'intenta deslliurar tot al llarg de l'obra. Així construïda, la transgressió que pretén aquesta novel·la és personal i política, però també és estètica. És des d'aquest qüestionament estètic que resulta motivat l'ús de mecanismes metaficcional, com una forma de fer explícita la necessària reformulació d'un codi literari viciat durant anys de repressió i de censura. Com ja ha estudiat Anna Carreras (2005), la traça més aparent d'aquesta mirada autocentrada es manifesta en les citacions sobre literatura que inclouen els nombrosos intertextos crítics que formen la novel·la.⁹ Les paraules de Sollers, Kristeva, Barthes, Proust, Gramsci i Sartre sobre la naturalesa i la funció de la literatura proliferen a les pàgines de *L'adolescent* i denoten un procés més profund de reflexió sobre l'escriptura que podem seguir tot al llarg de la novel·la. Aquesta reflexió és propiciada fonamentalment

⁹ Carreras (2005) ja ha analitzat a fons el caràcter 'metaliterari' de la primera novel·la de Mesquida, entenent per 'metaliteratura' especialment les percepcions sobre la creació literària presents a *L'adolescent de sal*. Cal no identificar, d'altra banda, l'ús recursiu de textos d'altri en la novel·la que hom justifica sota el terme 'intertextualitat' amb la reflexió metaficcional —o, si es vol, metaliterària— que aquests certament poden propiciar. Per a una anàlisi de les formes de la intertextualitat a *L'adolescent de sal* vegeu les aportacions de Rotureau (1998), Crameri (2000) i Pons (2007b).

per tres factors: 1) la construcció de l'obra mitjançant una estructura marcada per l'encadenament de diferents nivells diegètics; 2) la reflexió reiterada sobre la disposició gràfica dels mots en la pàgina impresa i 3) la interpel·lació directa al lector perquè intervingui en la composició del significat de l'obra.

En el primer sentit, *L'adolescent de sal*, lluny de reproduir un esquema simple de juxtaposició successiva de materials, es compon d'un conjunt de capses xineses desordenades on tot sovint es difuminen els límits entre els enunciats diversos que en determinen l'organització. Fonamentalment, podem distingir diversos discursos que s'articulen al voltant del diari del protagonista adolescent.¹⁰ Aquest diari suposa en ell mateix un marc independent, representat en algunes ocasions en forma de pàgines quadriculades i manuscrites, que inclou reflexions sobre la literatura i la vida però també llistes de notes, llargues citacions de diversos autors, imatges i textos adjuntats quasi sense modificacions a les seves pàgines. Mitjançant l'aglutinació d'aquests materials aparentment inconnexos i fragmentaris, el diari de l'adolescent de sal es construeix com un espai de recerca de nous referents vitals i estètics que, a més, és objecte en la novel·la de dues lectures que contribueixen a destacar-ne els mecanismes de composició. La primera resulta de les reflexions de la mare de l'adolescent, que encarna els valors de la religiositat conservadora i la submissió en la novel·la i que es presenta com una lectora impossibilitada per comprendre un procés d'alliberament que considera, per definició, reprovable.¹¹ Tot al llarg de la novel·la, apareixen intercalats fragments on la mare es dirigeix en primera persona al seu fill mort, narratori impossible dels seus parlaments, queixant-se i fent notar les seves impressions de lectura d'un diari que

¹⁰ He desenvolupat ja aquesta qüestió en referència a la interposició del diari com a gènere a *L'adolescent de sal* a Picornell (2007b).

¹¹ Afirmar Emilienne Rotureau d'aquest personatge:

C'est une femme frustrée en tant que mère et épouse qui s'exprime ici. Son fils n'a pas su répondre à son attente et a son abnégation [...] et cette ingratitude filiale rend encore plus insupportable sa vie d'épouse, également ressentie comme un calvaire. Le vocabulaire religieux utilisé par la narratrice [...] renvoie à la Passion du Christ et à l'image traditionnelle de la 'Mater Dolorosa' au cœur transpercé et au regard douloureusement tourné vers le ciel. (1998: 148)

és incapaç d'entendre però que tanmateix —o potser precisament per això— li dol. Llegeix el diari del seu fill, afirma 'com si aquesta plagueta teva fos una atupada' (1990[1975]: 24). La plagueta és, en els parlaments d'aquesta particular *mater dolorosa*, un objecte de martiri: un ganivet, una espasa, una pedra o 'una llança que s'enfonsa a cada paraula i em deixa destrossada, plena de forats on surten llàgrimes i llàgrimes' (1990[1975]: 60). Aquest procés d'incomprensió s'allargarà fins a la darrera pàgina de la novel·la, on es representa la mare llegint en veu alta la dedicatòria que apareix en la primera pàgina de la plagueta del seu fill.

Tant el diari com la impossibilitat de la mare de comprendre'l són objecte, en un tercer nivell, de les reflexions d'un narrador-escriptor representat, hermeneuta distant que es presenta com interpretador i transcriptor dels retalls del diari adolescent. Aquest tercer narrador és el que romp més explícitament el marc de la novel·la, ja que es presenta sovint com a persona interposada entre el diari i el lector, un mediador que n'edita o en resumeix alguns fragments per facilitar-nos l'accés a un text volgudament confús.¹² Aquest darrer nivell de *L'adolescent de sal* aconsegueix, en definitiva, una funció paradoxal ben pròpia dels usos metaficcional: al mateix temps que reforça davant del lector la versemblança de l'existència material d'un diari i es presenta com el seu transcriptor —de fet, amb la fórmula prou convencional del 'manuscrit trobat'—, romp amb el límit mateix del seu nivell enunciatiu per dirigir-se a un narratori a qui denomina 'lector' i l'existència del qual no ha estat en cap cas motivada. En definitiva: aquesta complexa composició afavoreix la presència de diferents nivells de reflexió metaficcional en l'obra que ens ocupa: la mare i el narrador reflexionen sobre l'escriptura d'un diari on, al mateix temps, l'adolescent-escriptor es qüestiona sobre la seva pròpia tasca.

La reflexió metaficcional és, així mateix, propiciada per la consigna reiterada de trencar amb el codi vigent, de 'desfeixitzar el suport', com diria el mateix Mesquida en un experiment conjunt amb

¹² Fa notar així el narrador als lectors: 'No us copiaré fil per randa aquests fulls perquè segurament tindríeu de passar-vos un grapat de dies intentant desxifrar el que jo, amb quasi una setmana de treballs, he pogut entendre una mica' (1990[1975]: 207).

Steva Terrades, titulat 'Matèria de cos' (1977). Aquesta necessitat de dur al límit les convencions de l'escriptura es mostra especialment en la motivació dels jocs tipogràfics que, seguint en algun cas una formalització pròpia de les avantguardes històriques, apareixen recursivament a *L'adolescent de sal*. Majúscules, diferents tipus de lletra, textos manuscrits i espais en blanc determinen la composició de moltes de les pàgines de l'obra i permeten als diversos narradors reflexionar sobre la disposició mateixa de les lletres sobre el paper. L'escriptura esdevé així un joc matèric, una reflexió sobre la mateixa substància de què es componen les paraules, les lletres, les grafies. La subversió de la tipografia, afirmava Barthes (1962: 212-213) comentant *Mobile*, de Michael Butor, una de les obres que en féu un ús recursiu, suposa una manifestació explícita de la voluntat de ruptura amb les fórmules de composició de la novel·la convencional. Es tracta, afirmarà el mateix Butor (1974), d'una nova sintaxi tipogràfica que subverteix l'ordre convencional d'un discurs narratiu que ha deixat de ser lineal i que es compon ara d'una nova 'textura òptica' conscient de les propietats plàstiques de l'escriptura impresa.

De fet, *L'adolescent de sal* no només es compon com una obra conscient de la seva textura i del seu suport imprès, sinó que motiva recurrentment la disposició formal de les pàgines, paraules i lletres. Així, fins i tot l'ús de majúscules i minúscules o la mida variable de les lletres serà objecte de reflexió. Anota, per exemple, l'adolescent al seu diari quasi al principi del volum:

Ahir n'Anna em digué: tens FE (escric FE amb majúscula, com ho duen gravat les làmines que ens explicava el senyor rector, com s'anà emprant als sermons, a les conferències, als exercicis espirituals, a les oracions, als llibres de pietat, al missal, al text de religió que ens parlava d'una virtut que du els ulls embenats). (1990[1975]: 26)

Recalcant la majúscula, s'atorga al mot 'FE' un caràcter opressor, majestàtic, que destaca per sobre de les altres paraules de la frase. Més endavant, l'ús de distints tipus de lletres es justificarà com una forma de superar les limitacions d'un llenguatge viciat que no és suficient per expressar la transgressió que la seva escriptura pretén, es qüestiona així l'escriptor representat: 'Com trobar un trencament de

les formes que cremi els esquemes dels mandarins, esquarteri la sintaxi fins a descobrir el cant, jugui amb una invenció de la tipografia a la recerca d'un tall o un terratrèmol, de la ruptura amb el codi i la norma de la realitat momificada (art i societat) que ens envolta?' (1990[1975]: 296). De forma semblant, Cheska, la companya i interlocutora de l'adolescent, cita un estudi del jove, 'dissortadament perdut', sobre l'ús de 'tipus i cossos distints de lletres per dominar la tipografia i poder jugar dins aquest camp en el qual Marinetti i Apollinaire (i en Salvat Papasseit seguint-los), per devers la *belle époque*, aconseguiren crear una ruptura i una avantguarda que expressà la crisi en tots els terrenys (econòmic, polític, cultural) d'aquells temps' (1990[1975]: 289). La dimensió visual del text, la seva 'llegibilitat' o la significació del llibre com a objecte cultural on s'inscriu el relat mereixen consideració especial en la primera obra de Mesquida. Fins i tot la tinta mateixa amb la qual s'inscriuen els mots en el paper és objecte d'atenció, escriu així l'adolescent: 'Voldria agafar el tinter. Llançar-lo amb violència damunt el paper blanc [...] 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' (1990[1975]: 20). Curiosament, seran les llàgrimes de la mare les que 'escamparan' la tinta dels mots de l'adolescent fins a fer esdevenir plàsticament la seva escriptura un laberint incompreensible, afirma la mare: 'Ho veig emboirat i plor fort perquè no entenc res. Se'm posa la pell d'aviram i he tacat aquest full obert de la teva plagueta on la tinta s'escampa i deixa il·legible la primera frase que, després d'haver-la eixugada, és una taca blava plena de borretxos' (1990[1975]: 25).

A mesura que el text avanci, aquesta recerca d'un nou codi prendrà diverses formes. Trobarem així textos ratllats i en algun cas fins 'empresonats' —és a dir, emmarcats per ratlles verticals, com barrots— com, de fet, ho fou l'obra, impossibilitada de publicar fins al 1975, dos anys després que obtingués el premi Prudenci Bertrana. La utilització d'aquests recursos desnaturalitza la presència de la pàgina en blanc, significativa en ella mateixa com a espai d'inscripció possible, però també com a marc buit on es manifesta l'absència de text. De fet, també aquesta absència és objecte de reflexió metatextual a *L'adolescent de sal*. El blanc, escriu el narrador representat comentant una pàgina gairebé buida del diari adolescent, té la

capacitat d'interrogar plenament el lector. Els passatges buits posen de manifest les articulacions internes del text i determinen el procés d'interacció entre l'escriptor i el lector, obligat a 'omplir' de significat els espais —tant gràfics com argumentals— l'absència dels quals s'explicita en el marc de la novel·la. De fet, els diferents narradors ens insten constantment a participar en la composició de l'obra i fins en la seva destrucció: així, durant la lectura de *L'adolescent de sal*, se'ns demanarà que tallem, repetim i facem trossos algunes de les pàgines. Se'ns prepararà, així mateix, que reconeguem l'esforç del narrador i que pensem una mica en la seva tasca. L'obra es presenta així com un itinerari obert a la participació del lector, com un itinerari textual que hem de recórrer sense poder esborrar de la ment la pregunta que l'adolescent escriu recursivament al seu diari: 'On és la sortida?'. La història es construeix com 'una confabulació de fets i gents' (1990[1975]: 39). Es tracta, se'ns dirà en un altre moment, d'un desordre creador que es proposa subvertir les 'lleis totpoderoses de la raó i la força mitjançant una escriptura que no pretén delectar el lector, sinó esmicar les convencions d'un llenguatge literari obsolet que es descriu com a 'lineal, estandarditzat, simplista, comercial, envilidor, alienant, utilitari'' (1990[1975]: 297). En definitiva, a *L'adolescent de sal*, les referències metaficcionalment apareixen com a traces per descriure una revolta que pren el llenguatge com a marc on manifestar-se, com a espai de recerca dels límits de l'expressió literària. Aquesta recerca en l'escriptura es justifica en la història d'un personatge concret — l'adolescent que escriu el seu diari— i es remet a un lector singular, narratori actiu de qui es demanda la col·laboració. Ben diferent és el cas de *Contraataquen* i *Sòlids en suspensió*, dues novel·les on el procés de comunicació literària apareix plenament ficcionalitzat.

Dos autors a la recerca dels seus personatges: Contraataquen i Sòlids en suspensió

Una novel·la que tracti d'un escriptor que escriu una novel·la no és de per si mateixa metaficcional: perquè la hi puguem considerar cal que aquesta pràctica artística ficcionalitzada qüestionï d'alguna forma la composició del mateix text que tenim en les mans, que en

mostrí el funcionament intern. Així ocorre a *Contraataquen* i *Sòlids en suspensió*, dues novel·les que tracten de la formació d'una novel·la des de la ficció, però establint paral·lelismes constants amb la tasca de creació de la pròpia obra i amb la poètica que la sustenta: sigui, com a *Contraataquen*, des de la configuració irònica o, com en l'obra de Pedrolo, des d'una fórmula sorprenent de distorsió dels límits entre ficció i no-ficció.

Segons feia notar Agustí Pons a les pàgines del diari *Avui*, *Contraataquen* és una novel·la que 'intenta qüestionar ni més ni menys les relacions entre l'Escriptor i el Lector; entre l'Escriptor i el Poder; entre l'Escriptor i la Societat' (1977: 21). Resulta significatiu del comentari el fet que un qüestionament que a la llarga ha esdevingut gairebé tòpic —les relacions entre escriptor i context de recepció— es presenti en la ressenya de l'obra com un tema gairebé intocable, mostra de la consideració que podia merèixer en la literatura catalana del moment. Certament, *Contraataquen*, la primera novel·la de Carles Reig, suposa una paràbola sobre les relacions entre autor, lector i construcció de la ficció narrativa. L'efecte metaficcional no s'esdevé aquí tant de la reflexió del narrador sobre la seva pròpia escriptura com de la conversió de tota la novel·la en una faula sobre la creació ficcional. *Contraataquen* és una paròdia de la voluntat de l'autor omniscient de controlar una obra que li acabarà fugint de les mans. Els protagonistes, de fet, no tenen nom propi: són un 'Escriptor' que pretén escriure una 'Novel·la' i el 'Lector' que ell ha seleccionat per assessorar-lo. La desigualtat de relacions d'autoritat entre ambdós es reforça per l'ambientació en un camp de concentració nazi cap al final de la Segona Guerra Mundial. I és que el 'Lector' és, en realitat, un antic professor de literatura, ara presoner del camp de concentració on l'Escriptor és un coronel que l'ha elegit perquè s'identifica amb el seu 'lector model'. El 'Lector', així, encarna el concepte abstracte proposat per Umberto Eco, li diu, de fet, el coronel: 'Vós heu estat triat, escollit..., seleccionat, si la paraula us sembla més acurada. D'antuvi, la vostra jeia, si em permeteu, la vostra imatge física s'adiu perfectament amb l'altra imatge, amb la que jo em faig al mirall del meu cervell, del Lector ideal, o per antonomàsia2 (1977: 21). Com ocorrerà en altres ocasions, Reig fa l'ullet entre línies a aquell lector que sigui capaç de reconèixer els seus referents teòrics.

La 'Novel·la' que aquest particular 'Escriptor' desitja escriure pretén il·lustrar les relacions entre els membres una família en una situació extrema, mostrar les distintes actituds psicològiques i patològiques dels membres del grup. Es tracta, per tant, d'un experiment que podríem anomenar 'naturalista' i que, lluny d'emergir de la capacitat creativa de l'Escriptor, resulta fruit de l'observació i registre del comportament d'una sèrie de presoners incomunicats als quals se'ls atribueixen rols possibles en una família preestablerta. Així plantejada, *Contraataquen* s'estructura en tres línies narratives: 1) el relat de les relacions entre l'Escriptor i el Lector en el marc d'un camp de concentració on són respectivament coronel i presoner, 2) la 'Novel·la' que escriu el coronel i a la qual tenim accés en diferents graus d'elaboració (el text definitiu, l'esborrany i les notes de l'Escriptor i el Lector i els registres dels adjunts que observen els personatges des de l'única finestra de la sala on es troben tancats) i 3) les relacions que es donen en aquesta sala on els personatges interactuen 'realment'.

El primer nivell mostra el procés de degradació de les relacions d'un escriptor que necessita d'un lector per justificar la seva tasca, però que no pot dominar per complet la seva intervenció en la construcció final de la 'Novel·la'. Els vincles d'autoritat — cap/presoner però també autor/lector— s'aniran convertint en una sòrdida relació sadomasoquista entre els dos protagonistes. L'Escriptor, de fet, és un ésser ridícul que pretén alhora agradar i controlar lectors i personatges. Així, intentarà reafirmar la seva autoritat especialment en aquells moments en què el Lector pretén canviar el sentit alguns aspectes de l'obra, cridant-li: 'Bé, sóc jo, jo, l'Escriptor! Sóc jo, qui mana! O ets tu?! O t'ho penses?!... Calla! Puc enviar-te al forn ara mateix! N'hi ha milions, al món, com tu! No ets pas l'únic, tu!' (1977: 48). Segons l'Escriptor, la funció d'aquest Lector ideal ha de ser llegir, subratllar, comentar, discutir i treballar el text i, a canvi, serà mereixedor únicament dels honors d'un agraïment en el pròleg de l'obra. Tanmateix, el lector elegit per l'Escriptor no resulta tan 'ideal' un cop qüestiona la seva autoritat i el repta a modificar aspectes de la 'Novel·la', sobretot quan descobreix que els personatges són persones 'reals' entre les quals creu reconèixer la seva pròpia mare. 'No sóc cap personatge de la teva

Novel·la, jo' (1977: 64) acaba exclamant davant del que li exigeix l' 'Escriptor', qui l' amenaça d' enviar-lo entre els personatges per completar l' experiment.

La voluntat de creació controlada de l' 'Escriptor' acaba essent un fracàs del qual, en la seva supèrbia, no acaba de ser conscient. El 'Lector', tot i col·laborar com un amant sotmès en l' elaboració del text, en rebutja el resultat literari. Cap al final de la novel·la sabem que els ajudants encarregats de transcriure el que fan els personatges-presoners s' inventen fragments del que teòricament estan registrant. I, sobretot, aquests personatges es rebel·len contra el seu destí — contraataquen— i es proposen 'experimentar per la seva banda'. Per fer-ho, entre d' altres coses, es canvien les camisetes on apareixien registrades les seves funcions —en una altra picada d' ull irònica de Reig als estudiosos de la literatura coetanis— i passen a comportar-se conscientment de forma absurda per tal de desafiar l' autoritat de qui els té empresonats. De l' experiment naturalista i controlat per un autor aparentment omniscient i exterior hem passat a una ficció superrealista on els personatges s' han alliberat del seu control. La història acaba amb l' encreuament definitiu dels tres plans de ficció. A punt de morir l' 'Escriptor' —de fet, ha estat convalescent gairebé tota la novel·la— ell i el Lector es desplacen a dialogar amb els personatges fins que, ja escrita la darrera paraula de la 'Novel·la', el lector els avisa: 'la Novel·la s' ha acabat' (1977: 209). La mort de l' autor, expedida per Roland Barthes (1968) en un dels seus articles més difosos, desencadena el final de la 'Novel·la'... i de la novel·la.

Així vista, *Contraataquen* pot ser llegida com una al·legoria —o com una paròdia— sobre la creació en la qual podem identificar ficcionalitzats alguns dels temes que preocupaven els nostres experimentadors: la caducitat de la novel·la amb pretensions mimètiques, la mort de l' autor, el paper necessàriament actiu del lector, etc. Per completar el joc metaficcional, en una espècie d' ironia socràtica, els personatges de l' obra proclamen tot sovint la seva pròpia ficció. Així, l' 'Escriptor' explica reiteradament al 'Lector' que, de fet, la seva existència està lligada 'literalment' a la construcció de la 'Novel·la'. També trobam algunes bromes iròniques en les converses que mantenen els escribes adjunts de l' 'Escriptor', un dels quals afirma que, quan acabi la guerra es farà escriptor realista, com ho

foren, de fet, alguns escriptors catalans de postguerra. I, ja cap al final de la novel·la, un guardià adverteix al 'Lector' que es resguardi dels monstres-mutants que habiten el camp (escapats, per cert, d'una altra novel·la en aquest univers literari-concentracionari) ja que si acaba en les seves mans només sabrà escriure novel·les d'experimentació.

Contrataquen és, per tant, una paràbola metaficcional sobre la impossibilitat de construir novel·les amb el model de reflex de la realitat que havia pretès el realisme, així com sobre les pretensions dels escriptors que sobredimensionen la seva autoritat en la construcció d'una ficció el sentit de la qual intervindrà necessàriament el lector.¹³ Tanmateix, lluny de pretendre una reflexió teòricament fonamentada, l'obra resulta un exercici lúdic i metacrític que ens obliga tot sovint a llegir entre línies si no volem veure'ns enredats en un argument cada cop més absurd. Curiosament, en la recepció de la novel·la, es valoraren negativament els moments en què l'obra feia explícita la seva condició metaficcional, condició que —deien alguns crítics— feia perdre rellevància a l'argument narratiu. Així, en la seva ressenya a l'*Avui*, Agustí Pons considerava excessiva l'aparició de 'llargs paràgrafs sobre la funció de l'Escriptor i el Lector que tenen més de reflexions assagístiques que de ritme novel·lesc' (1977: 21) i Jordi Castellanos, en una ressenya apareguda a *Els Marges*, considerava que 'el pes dels plantejaments teòrics i la complexa arquitectura de l'obra han passat a ocupar el primer pla fins al punt de no deixar-hi lloc per als 'homes'' (1977: 129) i situava l'obra en el context d'un nou gènere —la novel·la sobre la novel·la— que en l'àmbit català ja havia assajat Manuel de Pedrolo.

De fet, ja l'any 1973, la publicació d'*Espais de fecunditat irregulars* feia afirmar a Jaume Melendres que Pedrolo havia escrit 'Las Meninas', fent referència a la possibilitat de representació de la pràctica artística en la matèria ficcional present en el conegut quadre de Velázquez. La publicació d'aquesta novel·la obria un camp més —el de l'experimentació— en la llarga producció de Pedrolo, un camp que continuaria amb *Text/càncer* (1974) i *Sòlids en suspensió* (1975).

¹³ L'obra, de fet, es tanca amb tres pàgines en blanc amb el títol 'Notes', on podem entendre que es cedeix un espai al lector perquè vagi fent les seves anotacions a la novel·la, potser com les que el 'Lector' és obligat a fer sobre la 'Novel·la'.

Superada la sorpresa del dos primers volums experimentals, les ressenyes de *Sòlids en suspensió*, com les de *Contraataquen*, mostren una certa incomoditat davant dels 'excessos' metaficcional. Més que una novel·la, s'afirmava així la ressenya publicada a les pàgines de *Canigó*, *Sòlids en suspensió* és 'l'assaig d'uns procediments narratius' (A. F. 1975: 32), un llibre dens on hi ha un 'excés d'experimentació'. També la ressenya d'Àlex Broch (1975: 28) que apareixeria a *El Correo Catalán*, tot i admirar la capacitat d'escriptura de Pedrolo, criticava que l'anècdota de la base argumental de *Sòlids en suspensió* fos més aviat minsa i quedàs eclipsada pel joc formal.

Sòlids en suspensió comparteix amb *Contraataquen* el plantejament des de la ficció de la conformació d'una obra narrativa que, en aquest cas, implica més directament l'autor 'real' de la novel·la, Manuel de Pedrolo, representat de forma indirecta en les pàgines de l'obra. Aquesta està estructurada en dos nivells separats que es van juxtaposant: el de 'intranovel·la' —un primer relat fragmentari— i el de l'extranovel·la' —les reflexions de diverses instàncies sobre el relat de la 'intranovel·la'. Lluny de resultar clarificadora, aquesta explicitació dels límits de la ficció narrativa no fa més que qüestionar la funció convencional d'aquesta mateixa frontera en una obra on, com veurem tot seguit, s'arriba a relativitzar la funció del límit mateix que separa la novel·la de Pedrolo de la nostra pròpia 'realitat'.

La primera part de la 'intranovel·la' inclou relats dispersos en torn de la història de quatre personatges i les seves relacions amoroses conjuntes. Es tracta de diferents aspectes d'una història que apareixen relatats mitjançant tècniques i enfocaments diversos: des de relats d'anàlisi psicològica dels personatges fins a provatures amb la temporalitat de la narració o simples descripcions objectives dels espais on transcorre l'acció. Aquest relat 'dintre' de la ficció serà objecte de reflexió en un segon pla de l'obra, el de l'extranovel·la', que inclou tres tipus diferents de discursos: el primer lloc, trobam quatre reflexions crítiques sobre el fragment de text relatat en el primer capítol de la 'intranovel·la' i que correspon al plantejament de l'acció. Es tracta de quatre avaluacions diferents de la narració, des de la crítica de procediments temporals que, opina el primer crític, converteixen el text en incoherent, fins a la valoració positiva

d'aquests mateixos jocs temporals. Tot plegat aquestes crítiques compleixen una doble funció en el marc del relat: la de fer-nos conscients de les provatures i les estratègies narratives dels relats que les han precedit però també la de preveure i anticipar, des de la mateixa ficció, la varietat de lectures crítiques de què serà objecte el text de Pedrolo.

En el segon apartat dedicat a l' 'extranovel·la' ens trobam amb un capítol epistolar on tenim accés a cartes creuades entre una de les protagonistes del primer relat de la 'intranovel·la', Conxi, i l'autor, de qui ella es confessa admiradora. Conxi li retreu que hagi gosat difondre les seves intimitats publicant en una revista literària el relat que nosaltres també hem llegit en la primera part de la novel·la. S'inicia, per tant, una segona història on es replanteja el contingut del primer apartat de la 'intranovel·la' així com les relacions de l'autor representat amb les protagonistes de la història que ell mateix ha escrit. Sabem a partir d'aquestes cartes que l'autor va compondre el primer fragment de la 'intranovel·la' a partir de les confidències d'una de les 'amants!', implicades, Emma. La història, en definitiva, es multiplica en diferents enunciats: el de la relació entre Conxi, Emma i les seves parelles, el del relat aparentment 'ficcional' que fa l'autor sobre aquestes relacions i el del relat que, en primera persona, aquest autor representat fa de l'encontre amb els distints personatges.

La novel·la es va fent complexa a mesura que avança i, sobretot, en tant que els plans de la 'ficció' i la 'veritat' es continuen superposant. Més enllà de l'argument sobre els límits entre la perversitat i l'amor sincer en l'intercanvi de parelles i del *voyeurisme* del qual sembla que gaudeixen els personatges implicats, la novel·la comporta una reflexió sobre la creació i la veritat on l'autor representat —*voyeur*, d'altra banda, dels sentiments i les vides amoroses que desitja plasmar literàriament— és enganyat i interrogat pels personatges les vides dels quals que ha pretès ficcionalitzar. Tot plegat podria semblar un joc narratiu des de la mateixa ficció en els límits de la qual la identificació autoficcional entre el narrador i el mateix Pedrolo només s'insinua, si no fos perquè, abans que sortís a la llum la novel·la, el mateix escriptor féu publicar a *Serra d'Or* el fragment de text l'edició del qual motiva el conflicte entre personatges i autor en el marc de la novel·la. Així, la història inicial de *Sòlids en*

suspensió es publicava el juliol de l'any 1974 amb una nota de Guillem-Jordi Graells on explicava que l'estructura de la següent novel·la de Pedrolo exigia 'que es doni per publicada en una revista, mentre l'obra està en marxa, la primera part de la narració' (Pedrolo 1974: 33). El joc de plans narratius es reobria encara en la contraportada de la primera edició, on s'afirmava que l'origen de la novel·la era la publicació del text de Pedrolo a *Serra d'Or*. El bucle paradoxal que hem vist que provoca la metaficció esdevé, en l'experiment de Pedrolo, un joc impossible de resoldre amb els fronteres entre literatura i ficció.

Conclusions

En la segona meitat dels anys setanta i, per tant, coetàniament al sorgiment dels discursos crítics sobre la metaficció especialment als Estats Units, es produeixen en el context català obres diverses que empen distintes estratègies per convertir la seva matèria ficcional en objecte d'atenció prioritària. L'anàlisi dels mecanismes metaficcional a *L'adolescent de sal*, *Contraataquen* i *Sòlids en suspensió* ens permet veure com, més enllà del joc textualista que ben aviat resultaria, a vistes de molts, caduc, la literatura experimental dels setanta obrí també un espai per a la reflexió sobre els límits i les limitacions de la literatura catalana. Es tractava d'una reflexió que prenia com a tema prioritari les relacions entre l'escriptor i la ficció, així com, molt especialment, les servituds de la comunicació entre autor i públic lector. Per a alguns, aquesta mirada autocentrada de la producció experimental seria una traça de crisi d'una literatura que s'havia quedat sense matèria humana, sotmesa al simple acte d'apurar les possibilitats d'una diversitat formal que, opinava Jaume Melendres, 'ja no és provocadora ni innovadora, és únicament el resultat d'una absència d'idees sobre el món' (1976: 15). Per d'altres, seria un símptoma de recerca de fórmules innovadores en els límits entre crítica i creació. Independentment que aquest *mode* metaficcional a la llarga es pogués arribar a convertir en simple *moda*, en els anys setanta, semblava un espai adient per obrir marcs de reflexió sobre la

funció de la creació i difusió de l'obra literària en un context precís on la literatura catalana estava reconstruint el seu espai.

Bibliografia citada

- A. F. 1975. 'Sòlids en suspensió', *Canigó*, 402 (21 juny), 32.
- Barthes, R. 1964[1959]. 'Littérature et méta-langage', *Essais critiques*, Paris: Seuil, 106-108.
- 1967[1962]. 'Literatura y discontinuidad', *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 211-224.
- 1984[1968]. 'La mort de l'auteur', *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 61-67.
- Blanchot, M. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Broch, À. 1975. 'Pedrolo: redoble de ficción', *El Correo Catalán* (22-5-1975), 28.
- 1980. *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona: Edicions 62.
- Butor, M. 1974. 'Les mots dans la peinture', *Répertoire IV*, Paris: Minuit, 31-96.
- Camarero, J. 2005. 'Principios formales de metaliteratura', *Anthropos*, 208, 59-64.
- , 2004. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona: Anthropos.
- Carreras, A. 2005. 'Teorización de la metaliteratura a través de la novela postmoderna: deslectura de *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida', *Crítica Hispánica*, 27: 1, 103-120.
- Castellanos, J. 1977. 'Carles Reig: *Contraataquen*', *Els Marges*, 11 (setembre), 126.
- Cramer, K. 2000. 'Biel Mesquida: The Act of Expression as a Force for Decolonization', *Language, the Novelist and National Identity in Post-Franco Catalonia*, Oxford: University of Oxford, 116-155.
- DD. AA. 1979. 'Taula rodona. El text(isme), una literatura diferent', *Taula de Canvi*, 18 (novembre-desembre), 22-51.

- Gass, W. H. 1983. *Fictions and the Figures of Life*, Nova York: Alfred Knopf.
- Gil González, A. 2005. 'Variaciones sobre el relato y la ficción', *Anthropos*, 208, 9-25.
- Hac Mor, C. 1976. 'Debat. Què vol dir literatura progressista? Puntualitzacions', *Tele/eXprés*, (25 febrer), 17.
- Llovet, J. 1976. 'Assassinar l'àvia (per una política dels estudis de literatura catalana)'. *Qwert Poiuy. Revista de Literatura*, 8-9 (estiu), 35-40.
- Melendres, J. 1973. 'Las Meninas de Pedrolo', *Tele/eXprés* (4 juliol), 14.
- 1975. 'Mesquida no és mesquí', *Tele/eXprés* (18 juny), 17.
- 1976. 'Mirant endavant amb pànic', *Tele/eXprés* (21 gener), 15.
- Mesquida, B. 1990[1975]. *L'adolescent de sal*, Barcelona: Edicions 62.
- 1978. 'En zama la mà: la meva pica amb un bell seductor', *Diwan*, 2/3 (setembre), 81-102.
- Pedrolo, M. 1974. 'Sòlids en suspensió', *Serra d'Or*, 178, 33-34.
- 1975. *Sòlids en suspensió*, Barcelona: Nova Terra.
- Picornell, Mercè 2007a. 'Llibretes, plagues i diaris en la narrativa experimental dels anys setanta i principis dels vuitanta', *Els Marges*, 82, 15-30.
- 2007b. 'Isa Tròlec. La veu transvestida', *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1975-1985)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 297-349.
- 2005. 'Marginalidad, integración y vanguardia en la literatura catalana postfranquista', Comunicació presentada al 'I Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica' (Jaén, novembre 2005). En curs de publicació.
- Pons, A. 1977. 'Carles Reig: els límits de la ficció', *Avui* (22 de maig), 21.
- Pons, M. 2007a. 'Formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)', *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1975-1985)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 7-79.

- , 2007b. 'Contactes textuais: intertextualitat i narrativa experimental', *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1975-1985)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 177-240.
- Pradas, Eni. 2007. 'El projecte Ignasi Ubac en la segona meitat dels anys setanta. La revista *Tecstual*', *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1975-1985)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 127-153.
- Reig, C. 1977. *Contraataquen*, Barcelona: Destino.
- Ródenas, D. 2005. 'La metaficción sin alternativa: un sumario', *Anthropos*, 208, 42-49.
- Rotureau, E. 1998. 'Une intertextualité au féminin: *L'adolescent de sel* et la femme libérée'. DD.AA., *Hommage à Simone Saillard*, Lyon: Centre d'Études Méditerranéennes Ibériques et Ibéro-Américaines, 147-167.
- S/s. 1976. '*Tecstual*, realització i projecte en procés (i per tant contradictori)', *Tecstual*, 1, 7-11.
- Sholes, R. 1970. 'Metafiction', *Iowa Review*, 1: 4, 100-115.
- Sobejano-Morán, A. 2003. *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Terrades, S. 1977. 'Matèria de Cos', *Els Marges*, 10 (maig), 65-70.
- Ubac, I. 1975. 'La ideologia de defensa', *Tele/eXprés* (14 maig), 17.
- Walsh, P. 1984. *Metafiction*, Nova York i Londres: Routledge.