

**Llibretes, plagues i diaris**  
**La narrativa experimental dels anys setanta**  
**i vuitanta del segle XX**

MERCÈ PICORNELL

Com és ben sabut, en el marc de la narrativa catalana dels anys setanta i començament dels vuitanta, una sèrie d'autors opten per experimentar amb el llenguatge literari amb la voluntat de desafiar les formes convencionals d'una literatura catalana en reconstrucció que consideren massa lligada a la voluntat de complaure un públic lector també per recuperar.<sup>1</sup> Experimentadors o transgressors –com els anomenà Àlex Broch (1980)–, autors com Carles Hac Mor, Amadeu Fabregat, Biel Mesquida o Valerià Pujol creen unes obres on sovint s'entremesclen discursos programàtics sobre els fonaments teòrics que aparentment regeixen la seva innovació. La intertextualitat, l'obra oberta, les fórmules d'autoritat o fins i tot la coherència textual són objecte de revisió en unes novel·les que intenten, així mateix, anul·lar els límits que separen crítica i creació, literatura i altres disciplines artístiques.

Aquesta revisió de les fórmules del que es considera la narrativa «convencional» es concreta en l'ús reiterat d'alguns mecanismes de ruptura, entre els quals, la creació de novel·les que prenen forma de relat en primera persona que sovint es remet a

1. Una primera versió d'aquest estudi es presentà com a comunicació a la LII Annual Anglo-Catalan Conference, celebrada a la Universitat de Lancaster, del 17 al 19 de novembre de 2006. Aquest article s'inscriu en el marc dels projectes DENC (Discursos d'Experimentació en la Narrativa Catalana) i «Teoria i pràctica de la narrativa experimental catalana (1970-1985)» (MEC, HUM2006-06108) amb seu a la Universitat de les Illes Balears i dirigits per la professora Margalida Pons. Es pot consultar una antologia de textos representatius i una selecció d'estudis de l'equip d'investigació al lloc web del projecte <[www.uib.es/catedra/camv/denc](http://www.uib.es/catedra/camv/denc)>. Per una delimitació contrastada de la narrativa experimental, vegeu PONS, 2006a.

l'escriptura de diaris, quaderns de notes o plaguets com a subtext que en determina la construcció. La presència d'aquests subtextos és de vegades reflectida a la trama de la novel·la, com a *L'adolescent de sal* (1975), l'obra emblemàtica de Biel Mesquida o a *Bel i Babel* (1980), la tercera novel·la d'Isa Tròlec. En d'altres casos, com a *Sandwitx de fil-en-pua* (1981) de Boro Miralles, *Interruptus* (1982), de Valerià Pujol, *Esquinçalls d'una bandera* (1981), d'Oriol Pi de Cabanyes o *Sota l'escripció* (1980), de Jordi Vintró, l'ús de plaguets i quaderns es fa explícit com a suport a la representació del mateix acte d'escriptura que ha conduït cap al relat que tenim a les mans.

En aquest article analitzarem com l'ús de diaris o de fórmules afins d'escriptura personal –quaderns de notes, apunts, esborranys o agendes, entre d'altres– propicia en aquestes obres la ruptura amb les convencions de la novel·la tradicional. Aquesta, segons els narradors experimentals, es caracteritza per estar fonamentada en un principi de coherència, en una linealitat determinada per les seqüències de causa i conseqüència i, sobretot, en una voluntat de representació de la realitat «exterior» que aspira a «la producció del versemblant», segons en diu Carles Hac Mor (DD.AA. 1979, p. 51) i reiterarà el col·lectiu crític «Ignasi Ubac» en diversos dels seus articles programàtics.<sup>2</sup> Per contra, les formes d'escriptura íntima que apareixen en les novel·les experimentals citades permeten justificar-ne la construcció mitjançant una estructura basada en la fragmentació i en l'heterogeneïtat que, com veurem, determinen també la formalització del gènere del jo. Així mateix, la simulació dels diaris afavoreix que els autors experimentals emprin l'escriptura mateixa com a objecte de referència, un ús propi de la producció autocentrada del diarista, com denota la fórmula tòpica d'inici «benvolgut diari», on discurs i receptor s'identifiquen. Veurem com l'autoreferència del diari determina en les novel·les experimentals el recurs a la metaficció, la reflexió sobre el procés d'escriptura des de la mateixa pràctica literària que contribueix a fer explícits els artificis de la construcció ficcional i, especialment en les obres que ens ocupen, la reflexió sobre el mateix suport de l'escriptura.

### **Diaris, fragmentació i «antificció»**

La fragmentació, l'heterogeneïtat i l'autoreferència són algunes de les característiques recursives en les definicions del diari com a gènere sotmès, segons Béatrice Didier (1996[1976], p. 39), a dues forces aparentment contradictòries: d'una banda, al lligam ferri al present que comporta la successió periòdica dels dies i, d'altra banda, a la manca absoluta de regles quant a l'escriptura, lliure d'acollir

2. Vegeu, per exemple, UBAC (1975). Per a una anàlisi completa de les percepcions sobre la literatura del col·lectiu «Ignasi Ubac», vegeu PRADAS (2005).

diferents tipologies, formes, estils i també, caldria afegir, continguts. L'escriptura del diarista és, segons havia argumentat també Maurice Blanchot (1959, p. 39), capaç de construir-se amb un ordre o un desordre qualsevol, només lligat a la successió inevitable del calendari.<sup>3</sup> Així construïts, com a fruit d'una escriptura seqüenciada, els diaris es regeixen per una estructura fragmentada on l'escriptor intenta fixar la seva identitat en el present; una estructura, d'altra banda, oberta als préstecs intergenèrics. El diarista, explica també Didier (1996[1976], p. 39), pot incloure en el seu text qualsevol tipus de discurs: des de confessions fins a factures de la bugaderia, passant per retalls de diari i, especialment, esborranys d'altres textos.

De fet, el diari íntim participa de la condició oberta de l'esborrany.<sup>4</sup> Per bé que es pugui limitar temàticament o revisar per a la publicació, és en essència un text provisional i inacabat, al qual, com nota Enric Balaguer, «sempre hi podríem afegir més coses, sempre es podria rectificar, ampliar, matisar, etc.» (1997, p. 48).<sup>5</sup> I és que el final «natural» de la història que el diari relata, noten també Philippe Lejeune (2005, s. p.) i Michel Braud (2002, p. 79), només es pot identificar amb la mort del diarista.<sup>6</sup> Tot plegat, per tant, els diaris no són «obres» pròpiament dites, sinó conjunts de fragments d'un *continuum* perpètuament obert i que, a més, si es planteja com a íntims, manquen d'un subjecte clar que funcioni com a receptor extern del relat. És per això que Blanchot assimila l'escriptura de diaris a una confessió sense confessor, un text, també segons Jean Rousset, que és mancat de destinatari i que, per això, es parla a ell mateix, s'observa i fins s'autoqüestiona sobre la seva naturalesa.<sup>7</sup> Així entesa, la pràctica del diari no és més que una espècie de soliloqui on l'escriptor esdevé alhora autor, tema i lector del text, una enunciació d'un jo, per tant, multiplicat paradoxalment en l'escriptura on intenta fixar la seva identitat.

3. Diu també en aquest sentit Balaguer: «El diari és una de les modalitats de la literatura més dúctils i lliure que l'escriptor té al seu abast per a donar compte del seu món. A diferència de la novel·la, de la poesia, de l'assaig d'idees... escriure un diari no suposa més exigència que la d'anotar la data d'escriptura (i no sempre és així) i ressenyar allò que l'autor trobe oportú o pertinent de la forma més desimbolta i lliure possible» (1997, p. 39). No consideram en vistes al nostre estudi la diferència entre diaris i dietaris establerta per Alain Girard (1963). De fet, l'objecte del nostre estudi supera la consideració del diari com a gènere per acollir altres formes d'escriptura íntima: agendas, quaderns de notes, etc., que es presenten de vegades de manera indiferenciada en mans dels personatges de les novel·les que ens ocupen.

4. Afirma Enric Bou que el diari «[f]unciona como un libro de bosquejos y por su naturaleza intimista tiene algo de texto en clave, con gran cantidad de información comprensible sólo por quien los escribe y algunas personas de su entorno» (1997, p. 126).

5. Òbviament, aquestes consideracions no afecten aquells diaris que parteixen d'una segmentació prèvia de caire, podríem dir, temàtic, com ara els diaris d'embaràs o els diaris de camp en ús en ciències socials com a suport a l'observació científica.

6. I, de fet, així ocorre en dues de les novel·les que ens ocuparan més endavant, *Esquinçalls d'una bandera* i *L'adolescent de sal*, que es clouen amb la mort dels diaristes que les protagonitzen.

7. Nota així Rousset «le journal est un texte qui parle de lui même, se regarde et se questionne, se constitue souvent en journal du journal» (*apud* BOU 1997, p. 128). Vegeu també al respecte les consideracions de G. GUSDORF (1991, p. 387-404).

Aquesta condició oberta del diari, sense final i sense receptor aparent, és el que segons Lejeune el diferencia radicalment de l'escriptura ficcional.<sup>8</sup> En les seves darreres aproximacions al gènere, Lejeune emprà el terme *antificcio* per tal de fer notar el rebuig a la ficció implícit en la composició del diari.<sup>9</sup> Per a Lejeune, el diari s'oposa a la novel·la i també a l'autobiografia, un gènere que pot reconstruir retrospectivament el sentit –o la il·lusió, per dir-ho amb Pierre Bourdieu (1986)– de la vida que inscriu. El diari, en canvi, és un gènere lligat al present, des d'on qui escriu no pot conèixer mai el final de la intriga que planteja. Per això és un gènere refractari a la invenció: en contacte amb la ficció, arriba a dir plàsticament Lejeune, els diaris tenen una «crisi d'urticària». Així, les novel·les que en prenen la forma no poden reproduir plenament les condicions del diari com a gènere, sinó que únicament poden simular-lo des de la hibridesa, crear uns «efectes de diari», afirma Lejeune reutilitzant el concepte barthià d'«efecte del real», que designen el text mateix com a simulacre, és a dir, com a ficció. En el mateix sentit es manifesta Michel Braud passant revista a les dificultats del diari com a gènere per jugar amb els límits de la ficció: «La fictionnalisation de l'expérience individuelle ne semble pas tenable sur une existence complète, ouverte à chaque moment sur un temps indéfini –et ne connaissant à terme qu'une fin possible, la mort: le diariste, engagé dans un récit de soi au jour le jour, où il ne connaît ni maîtrise l'épisode suivant, entend prendre acte de l'impossibilité d'écrire son existence entière comme une fiction, et s'en tenir à la transcription du réel» (BRAUD 2002, p. 79).

En el camp experimental que ens ocupa, és precisament aquesta incomoditat del diari davant de la ficció allò que en determina la capacitat de dinamitar des de dintre les convencions de la novel·la tradicional, de crear obres on l'efecte volgut sigui precisament, podríem dir, el de l'antificcio, és a dir, segons l'enumeració que fa Lejeune de les constriccions que limiten la relació entre diari i ficció: la manca de coherència o de pertinença, la irregularitat i l'absència de finalitat, justament aquells efectes que els experimentadors pretenen crear en unes novel·les anomenades per alguns *antinovel·les*. Per il·lustrar aquesta idea, em centraré d'aquí en endà-

8. De fet, la relació entre sinceritat i diari ja havia estat detectada pels diversos autors que han tractat de definir el gènere. Afirmava ja Blanchot l'any 1959: «Les pensées les plus lointaines, les plus aberrantes, sont maintenues dans le cercle de la vie quotidienne et ne doivent pas faire tort à sa vérité. De là que la sincérité représente, pour le journal, l'exigence qu'il lui faut atteindre, mais qu'il ne faut pas dépasser. Personne ne doit être plus sincère que le journalier, et la sincérité est cette transparence qui lui permet de ne pas jeter d'ombre sur l'existence limitée de chaque jour à laquelle il borne le souci d'écrire. Il faut être superficiel pour ne pas manquer à la sincérité, grande vertu qui demande aussi du courage» (1959, p. 252-253). Vegeu al respecte ROUSSET (1972, p. 92 i seg.) i GUSDORF (2005[1991], p. 317 i seg.).

9. I també per oposar-se a les propostes d'aquells crítics que a partir dels anys setanta posaren de moda una altra formulació, la de l'«autoficcio», escriptura teòricament als límits entre l'autobiografia i la novel·la a la qual tornarem més endavant. Des que l'any 1977 l'escriptor i professor francès Serge Doubrovsky va intentar donar contingut a la casella buida que en la teorització sobre el pacte autobiogràfic deixava Lejeune (1975) per a aquelles novel·les on l'autor tingués el mateix nom que l'autor, les obres i aproximacions teòriques a l'autoficcio s'han multiplicat. Per a una síntesi de la qüestió, vegeu el monogràfic de la revista de la Universitat de Rennes *Soi-disant* <<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/>>.

vant en sis obres del panorama experimental català: *L'adolescent de sal*, de Biel Mesquida, *Esquinçalls d'una bandera*, d'Oriol Pi de Cabanyes i *Bel i Babel*, d'Isa Tròlec, on la presentació del diari determina la formalització de la trama, *Sandwix de fil en pua*, de Boro Miralles, *Sota l'escrivania*, de Jordi Vintró, i *Interruptus*, de Valerià Pujol, on el procés i el suport de l'escriptura esdevenen sovint el centre mateix d'atenció de la història que es relata.

## Trama i identitats fragmentades

En aquestes novel·les, la presència de fórmules i de suports per a l'escriptura íntima serveix per a actualitzar el procés de l'escriptura d'un narrador que, llevat de a *Bel i Babel*, es presenta com la identitat transposada de l'escriptor. Aquesta transposició pren forma d'autoficció a *Sandwix de fil-en-pua*, on el protagonista, com l'escriptor, es diu Boro Miralles. La condició d'escriptor determina fins i tot l'autodescripció del narrador: «i el ventre va engreixant i la gepa grim pant al pas de les hores passades ratllant quatre coses en un full, parlant, acaront, descobrint a eixe millor amic –de vegades dimoni– que tots portem dins, i amb la remota il·lusió que allò puga interessar a algú» (1981, p. 24).<sup>10</sup> En d'altres ocasions, el vincle entre autor i narrador esdevé explícit més enllà del nom propi, com per exemple, a *L'adolescent de sal*, en la projecció ambigua del protagonista com a mallorquí estudiant a Barcelona, com ho havia estat Biel Mesquida en el moment de redacció de la novel·la.<sup>11</sup> De fet, el joc ambigu d'identificació autoficcional de l'escriptor amb el protagonista generacional, jove i revoltat, és recursiu en moltes novel·les dels setanta. Amb aquestes transposicions autoficcional, els novel·listes experimentals pretenen desestabilitzar el pacte de ficció, incomoden un lector, obligat, com diu plàsticament Lejeune (2006, s. p.), a llegir com si estàs assegut entre dues cadires. Així plantejat, si se'm permet el parèntesi, potser el desafiament autoficcional –que va omplir pàgines i pàgines sobretot en la crítica francesa des de finals dels setanta– no seria més que un joc figuratiu, en concret, una forma de metalepsi de l'autor, segons la definició en la qual ha aprofundit recentment Gérard Genette (2006 [2004]),

10. Afirmar al respecte d'aquesta identificació Josep Iborra en el pròleg que obre la novel·la: «L'autor, doncs, s'ha projectat en un personatge que, tancat en la consciència de la seua incomunicació, roda anàrquicament en una societat que rebutja. [...] De fet, *Sandwix de fil-en-pua* és un relat discontinu, una constel·lació de petits fragments de la biografia del personatge. No hi trobem la línia seguida de la seua peripècia, ni els itineraris que el porten d'un lloc a l'altre, sinó sols algunes de les seues estacions.» (1981, p. 7)

11. Tanmateix, respon Mesquida en una entrevista de Guillem-Jordi Graells per a *Serra d'Or* arran de la concessió del premi Prudenci Bertrana (1973), tot ubicant els límits autobiogràfics de la seva novel·la: «En la novel·la aprofito les experiències de la meua etapa universitària i presento una mena d'antiheroi que arriba a la universitat, quan l'època, per entendre'ns, del Sindicat ja ha passat. Així he pogut distanciar-me del perill autobiogràfic. És un noi molt marcat pel tancament de la societat mallorquina on ha viscut, que es troba en un ambient desencisat que se superposa al seu desencant familiar i social» (1973, p. 33).

aquella figura (o forma de ficció) que representa explícitament l'escriptor com a agent causant de la creació artística. Aquesta figuració anul·la la possibilitat completa de «suspensió de la incredulitat» i la substitueix, diu Genette (2006 [2004], p. 23), per una «simulació lúdica de credulitat».

Com ja argumentava Genette a *Figures III*, la metalepsi és també determinada per una multiplicació dels nivells diegètics que, de fet, trobam recurrentment en les novel·les experimentals. Tant *L'adolescent de sal* com *Bel i Babel* s'organitzen a partir de l'encadenament de diversos nivells enunciatius. La primera novel·la pren forma d'estructura de caps xineses però desordenades, on identifiquem, fonamentalment, tres enunciats creuats. En primer lloc, el del diari on l'adolescent de sal inscriu les seves experiències i, en un segon nivell, el de les impressions de dos lectors davant del document íntim: la seva mare, exegeta mancada per interpretar la revolta del seu fill, i un narrador que es presenta al lector com el compilador i interpretador del diari adolescent. Es tracta, per tant, de tres relats superposats, dos dels quals interpreten, des de posicions oposades, la recerca de l'adolescent en el seu diari, una recerca d'identitat personal que és també literària, és a dir, d'una forma de transformar un llenguatge inapropiat per expressar les mancances de l'educació rebuda. Així formulada, la recerca de l'adolescent és també la recerca d'un codi que, segons escriu, li hauria de permetre expressar cridant la seva ràbia: «em trob coix, cec mut, sord, mort, amb les formes d'expressar-me que em queden gelades dins les mans, sense dir res del que voldria que cridassin» (1990 [1975], p. 283). La seva escriptura en el diari és, per tant, un instrument íntim de recerca estètica i identitària, on la ploma esdevé un «bisturí estimat» que li ha de permetre aprofundir en un procés de deseducació i autocrítica que ha de tenir com a objectiu, com reclama el diari, la sinceritat. Es qüestiona així l'adolescent en el seu diari: «¿Podré dur amb una sinceritat neta i clara aquesta autocrítica que es converteix en una remor confusa quan intent de treure una visió dels canvis que d'una manera quasi tan vertiginosa com irracional estic experimentant, amb una clarividència tan grossa que mai no hauria pogut creure que existís?» (1990 [1975], p. 26).<sup>12</sup>

La recerca identitària que articula el diari inclòs a *Bel i Babel* està, en canvi, marcada per la condició transsexual del o de la protagonista.<sup>13</sup> Aquest o aquesta és

12. Víctor Martínez-Gil, que ha analitzat la presència del subjecte de l'adolescent com aquella instància que permet unificar el collage de la novel·la, afirma així: «Com moltes altres obres textualistes, s'organitza estructuralment com una reproducció, de vegades com un facsimil, dels textos d'un personatge, en aquest cas les *plaguets* trobades per un narrador anònim. Al costat d'elements tipogràfics que dinamiten els mecanismes tradicionals de la narrativa, tampoc no sabem quan ni on troba el narrador les *plaguets*, ni quins dels textos que llegim són ben bé *plaguets* o no. Amb tot, un cert fil conductor hi és. [...] Un dels elements més importants de cohesió de la novel·la –i això ho compartirà amb moltes altres obres textualistes, o amb antecedents com les novel·les de Terenci Moix– és que hi continua existint un heroi amb el qual el lector es pot identificar» (2004, p. 205-206). Tractarem més endavant la significació de la reproducció física de materials d'escriptura.

13. Per a una anàlisi més àmplia de l'obra en el context de la singular producció d'Isa Tròlec, pseudònim de l'escriptor valencià Joan Baptista Mengual Lull, vegeu la meua comunicació «Interdiscursivitat, *collage* i subversió. Les formes de la intertextualitat en la narrativa d'Isa Tròlec» presentada al II Col·loqui d'Estudis Catalans (Béziers, 19-21 de gener de 2006). En curs de publicació.

un ésser canviant que varia de gènere tot al llarg de la novel·la. La seva identitat, així, es presenta com un secret que com a lectors hem de desxifrar a partir de diversos tipus de textos que integren la novel·la: cartes, entrevistes amb un psiquiatre i, especialment, el diari que el protagonista, de nom Bel (i Fabrici) escriu. Bel hi anota, especialment, les lectures i pel·lícules amb les quals s'ha identificat, així com les impressions més íntimes sobre el seu procés de recerca d'una identitat de gènere al marge dels estereotips masculins i femenins. L'ús d'aquestes diverses tipologies textuais a *Bel i Babel* té un referent extern en una altra novel·la, el *Fabrizio Lupo* (1952) de Carlo Coccioli, al qual remet el nom masculí del protagonista de Tròlec, una novel·la, la de Coccioli, que inclou també un diari d'anotacions de Fabrizio, un pintor que no troba la manera adequada d'estimar altres homes en una societat que no accepta l'amor homosexual més que com a depravació. El diari és, per a Fabrizio i, sobretot per a Bel-Fabrici, un espai de fixació del jo. «Tens tendència a mudar» –escriu així Bel en un autoretrat en segona persona inclòs al diari– «si decideixes fixar-te la personalitat múltiple, intrigaràs, seduiràs, retindràs» (1980, p. 108). El diari, suposa, així, un espai on retenir la identitat variable, un espai que no sempre aconsegueix el seu objectiu, escriu també Bel: «No tinc gana d'escriure més. El diari ja no em consola, ans em fa patir» (1980, p. 108). Tanmateix, l'escriptura personal es reprendrà poques pàgines més endavant.

Tant a *Bel i Babel* com a *L'adolescent de sal*, la presència del diari dels protagonistes contribueix a la composició d'una trama a partir d'una diversitat heterogènia de materials discursius. Els diaris de Bel i de l'adolescent inclouen especialment citacions i referències intertextuals que, en el cas de *Bel i Babel*, arriben a convertir el diari en una seqüència llarga de referències bibliogràfiques i cinematogràfiques. Com ja ha estudiat Margalida Pons (2006b), la multiplicitat de materials inclosos al diari de *L'adolescent de sal* és reproduïda en la novel·la en forma de fragments copiats en les planes del seu diari, i descrita pel narrador representat, que afirma haver trobat dins la plagueta de l'adolescent papers diversos: «des d'anuncis de diari amb comentaris crítics, planes mig rompudes amb frases i dibuixos, fotos d'una excursió a Sant Pere de Rodes, folis plens d'idees per a recordar, noms i números de telèfon, una factura de la tintoreria, esquemes de situacions, llistes d'autors i editorials, un poema de Kavafis copiat en majúscules, etc., etc.» (1990 [1975], p. 207). A *Sandwix de fil-en-pua* la interposició de materials diversos en el quadern del narrador es representa amb un escrit superposat físicament amb un clip dibuixat al contorn de la pàgina impresa.

Entre els materials inclosos en el marc intertextual d'aquestes novel·les trobam significativament, als diaris inclosos a *Bel i Babel* i *L'adolescent de sal*, esborranys i guions d'obres possibles. A *Bel i Babel*, un guió cinematogràfic serveix a Bel per relatar amb distanciament un dels moments més traumàtics de la novel·la: el rebuig d'un dels seus enamorats quan descobreix que ella conserva els genitals masculins. A *L'adolescent de sal* apareixen inserits un guió d'un còmic que podria escriure l'a-

dolescent, una obra de teatre que el narrador representat ha intentat recompondre amb dificultat i un guió per a curt que ha escrit Cheska, companya i interlocutora de l'adolescent, en el seu propi bloc d'idees. Els diaris, per tant, funcionen també com a espais on plantejar esbossos d'obres, on mostrar obertament el procés de construcció artística, com recomanava, de fet, l'estètica processual vinculada a l'art conceptual que conrearen durant els anys setanta sectors propers als nostres experimentadors, com ara els vinculats al «Grup de Treball».<sup>14</sup> De fet, en l'autoressenya que Biel Mesquida (1975) féu de *L'adolescent de sal* a les pàgines de *Canigó*, la seva obra es presentava com «un-subjecte-en-procés», un «assaig de text» obert a la participació del lector. També a l'hora de construir *Esquinçalls d'una bandera*, Pi de Cabanyes deixa entreveure, entre els fragments que integren la novel·la, la presència d'un diari que, d'altra banda, podem posar de costat amb *Llibre d'hores* (1980), el dietari «real» coetani on Pi de Cabanyes reflexiona, entre d'altres coses, sobre l'escriptura d'*Esquinçalls d'una bandera*. L'essència del diari, afirma Alex Aronson (1991, p. vii), no és ésser, sinó esdevenir.<sup>15</sup> En definitiva, el diari com a gènere comparteix amb l'esborrany la seva naturalesa oberta, sempre en procés de construcció, com també el seu caràcter privat, d'espai íntim on assajar el funcionament de l'arquitectura interna de construcció d'una obra... o d'una identitat.

## El lector absent

El caràcter íntim dels diaris i plagues que apareixen en les obres experimentals promou també la reflexió sobre el lector que en podria ser destinatari... o sobre la seva absència. Segons el narrador-compiler de *L'adolescent de sal*, els diaris adolescents són textos sense destinatari clar. Afirmar així: «De vegades he pensat a anar recollint tots els diaris adolescents (pàgines i pàgines de plagues desolades com a màgics deserts o migdies roents de solituds i bufetades, plagues xopes amb els descobriments més senzills, alegres o cruels que un cor i un cervell són incapaços de veure amb la claredat necessària fins que, després, quan la boira de la tendror i dels ideals ha desaparegut, se converteixen en una taca forta de memòria sense sentit ni valor, plagues estimades d'al·lotes i al·lots que signaren amb els mots la primera esgarrinxada, la primera frase de fàstic o d'amor o de la mescla sòrdida i asfixiant i bella d'aquestes dues paraules fermades dins una negror de l'indret aquell que només el cos recorda, *retxes i retxes sense destinatari, convertides en l'amic impossible o el mirall on assegurar l'existèn-*

14. Vegeu al respecte els documents programàtics del «Grup de Treball», compilats en el catàleg publicat arran d'una exposició retrospectiva sobre el col·lectiu (DD.AA. 1999).

15. Afirmar en concret: «Whenever a diarist uses the present tense he apprehends the moment of writing as existing outside and beyond time, for the act of writing in the diary produces an illusion of stability and permanence which is absent from life as experienced in the raw. Not being but becoming is the essence of a diary» (ARONSON 1991, vii).



cia, la certesa que tot el que va passar no ens esclafi o ens engruni amb el seu veritable espectre» (MESQUIDA 1990 [1975], p. 94. El subratllat és meu).

Més endavant, el protagonista de la novel·la descriurà el seu diari com un espai «quasi íntim, quasi femer, quasi confessionari, quasi escopidor» (1990 [1975], p. 141). Per contra, en conjunt, tota la novel·la de Mesquida interpel·la obsessivament el lector per demanar la seva contribució a l'hora de generar el sentit de l'obra. Aquesta, de fet, s'inicia amb unes primeres pàgines de preguntes dirigides al lector, on se'l desafia a esforçar-se en la comprensió del volum i a llegir entre línies el diari adolescent: «Reconeixereu dins les línies d'aquests retalls d'un diari tendrís-sim un esforç ferm i vertader per enderrocar opressió, injustícia i mentida [...]?» (1990 [1975], p. 15). En d'altres moments, el narrador es presenta com un editor que, davant de diversos textos inclosos en el diari adolescent, ha intentat «trobar el fil de l'acció, treure en net enmig d'aquest caramull d'esquemes» (1990 [1975], p. 207) i, fins i tot, ens informa que, amb la seva transcripció, ens està estalviant esforços en la complexa interpretació en la qual es/ens troba/m immers/os: «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], p. 207).

La necessitat de fer participar el lector en la construcció del significat d'una obra que «es vol oberta» pren un sentit especial en un context com el de la literatura catalana dels setanta, on la majoria de sectors intel·lectuals estan preocupats per trobar la manera de posar-ho fàcil a un públic lector que cal recuperar després d'anys de repressió i de censura. La poètica de l'obra oberta proposada per Umberto Eco i el desplaçament de l'autoritat cap al lector que comporta la carta de defunció barthiana de l'autor aporten fonament teòric a la voluntat dels experimentadors catalans de fer treballar el lector perquè aquest venci, segons les paraules d'Hac Mor: «la inèrcia d'una lectura teleològica, d'uns hàbits-prejudicis-deformacions culturals que comporten [...] la recerca gairebé morbosa d'una finalitat exterior al text» (DDAA 1979, p. 51).

La darrera passa d'aquest procés de «posar-ho difícil» al lector comporta negar la mateixa capacitat comunicativa del llenguatge literari: l'escriptura és entesa com a fruit d'un procés íntim i, com deia també Barthes, intransitiu, que no aspira, aparentment, a comunicar cap món exterior. L'absurd d'aquesta escriptura sense destinatari és un tema recurrent en les novel·les del corpus experimental –i, de fet, la podríem posar en correspondència amb la manca de difusió que tingueren algunes d'aquestes, tret de *L'adolescent de sal* i les primeres novel·les d'Isa Tròlec. Afirmar així el narrador d'*Esquinçalls d'una bandera* tot reflexionant sobre la seva pròpia escriptura: «No entenc per què perdo el temps d'aquesta estúpida manera. Passen les tardes de diumenge, els vespres de cada dia quan surto de la feina, de la mateixa manera. Exorcismes d'aquesta por que ens domina. Falòrnies, invencions espanyols. Vet aquí el que escric en aquestes llibretes que m'hauran de sobreviure. Com

la por, el fum d'aquestes xemeneies, el silenci. Quatre mots repetits fins al cansament, com una agonia. No entenc per què m'allibera d'aquesta manera confegir quatre somnis o quatre desviacions: no ensenyo a ningú la meua anormalitat o la meua impotència» (PI DE CABANYES 1977, p. 109).

A *Sandwix de fil-en-pua*, *Interruptus* i *Sota l'escrivania*, el receptor és representat per una segona persona d'identificació difícil que es confon tot sovint amb el mateix subjecte d'escriptura o, significativament, amb el text, entès, com en el diari, com un mirall on es reflecteix deformada la identitat de l'escriptor. Així ocorre a *Sandwix de fil-en-pua*, on l'objectiu de l'escriptura es descriu com un procés d'autodescobriment que no necessita lectors: «I la veritat és que tampoc no sé per què escric. Escric i au. Havia un temps que m'encaboriava pensar en l'alienació del que fa, la cosa eixa que has parit un producte, una mercaderia, una novel·la que va a servir –si te l'arriben a publicar– per traure-li uns moments de fàstic al desgraciat que no fa altra cosa que pençar tornejant rodetes de nevera, rentar-se dues voltes per setmana, esperar que en el pròxim discurs el president abaixe el preu de la televisió en color, beure vi amb gasosa, alimentar el cotxe amb el seu temps-sou, o fer-se una palla davant les fotos de Play-Boy» (MIRALLES 1981, p. 24)

Abans, afirma poc més endavant, el preocupava que el seu «producte» comunicàs, però ara per ara la seva escriptura es justifica en ella mateixa. La gramàtica creativa, afirma, és «un llenguatge d'esquizofrèncs» (1981, p. 25) on l'escriptor només es comunica amb ell mateix. «Quan jo em rasque no et calma la picor a tu» (1981, p. 25) tanca el paràgraf negant al seu text tota possibilitat catàrtica.

Si a *Sandwix de fil-en-pua* el lector esdevé aparentment innecessari, a obres com *Interruptus* o *Sota l'escrivania* es converteix en una presència d'identitat dubtosa i que es confon amb el mateix subjecte d'escriptura. Es tracta d'obres fonamentalment metaficcional, on l'activitat del subjecte-narrador és alhora l'objecte i l'objectiu de l'escriptura, fruit d'un discurs que podríem identificar amb el de l'«embedded fiction», segons la caracterització que en féu Steven G. Kellman, aquell tipus de novel·la que projecta la il·lusió de l'art autogenerant-se.<sup>16</sup> Com *L'adolescent de sal* i *Sandwix de fil en pua*, *Interruptus* s'articula en funció d'una veu narradora que podem identificar amb la d'un jove revoltat. La diferència rau aquí en el fet que el relat de la revolta –i, especialment, de la resistència antifranquista– es produeix des del desengany que per a alguns significà la transició. Abans, afirma el protagonista, l'acció es justificava davant d'un enemic comú, cosa que feia

16. Kellman defineix així aquest tipus de novel·la: «A fantasy of Narcissus become autogamous, the self-begetting novel [...] projects the illusion of art creating itself. Truly *samizdat*, in the original sense of “self-publishing”, it is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which it is able to take up his pen and compose the novel we are just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins again where it ends. Once we have concluded the central protagonist's story of his own sentimental education, we must return to page one to commence in a novel way the product of that process –the mature artist's novel, which itself depicts the making of a novel...» (1980, p. 3)

que tot tingués una textura sòlida i justificàs aparentment l'acció. Després del món de lluites i certes es concretes, el protagonista planteja en l'escriptura un procés de recerca del sentit de l'experiència viscuda promogut per la trobada amb una amiga d'infància.

L'escriptura és en aquesta novel·la un sinònim de memòria, però d'una memòria que només es pot conformar en el present, de manera desorganitzada, caòtica, laberíntica.<sup>17</sup> Els records, ens diu el narrador, «es barregen amb un profund trasbals amb un profund esclat d'insomnis i de laberints» (1982, p. 21). En aquest laberint, l'escriptura és el fil d'Ariadna –una de les receptores del text i reminiscència clara dels intertextos d'Espriu que apareixen durant tota la novel·la– que permet desentelar la història i, amb ella, la identitat del protagonista. L'escriptura és així una estratègia per reconstruir-se, per sortir d'un infern mitjançant un «fil euridicià de la memòria» que s'hi descabdella. Tanmateix, el llenguatge tampoc no ofereix ja representacions clares, ja que les paraules s'han gastat: «com tornar a fer habitable tota la realitat de mots com llibertat revolució si les parets compactes enderroquen constantment tots aquest significants? Els mots s'han gastat. el laberint de Creta és ara el laberint del llenguatge i els poderosos dominen totes les computadores. quins mots podem salvar ara? abans els nostres mots tenien regust de burgesia: després desaparegué l'infantilisme però arribava el cant del signe i ara la realitat ens depassa i la realitat és una trampa del llenguatge» (PUJOL 1982, p. 59).

El present resulta un moment de realitats imprecises que el llenguatge no pot representar amb claredat. Tot plegat, la novel·la pren forma d'un simulacre de comunicació entre un jo-protagonista que es presenta a ell mateix com a subjecte de l'escriptura i un tu que es multiplica en diferents identitats, sobretot femenines, objecte del desig del narrador no sols en el sentit sexual –i d'aquesta manera, com nota Josep-Lluís Seguí (1982) en el pròleg de l'obra, sexe i escriptura esdevenen sinònims– sinó també com a receptor possible del text, instància que li atorgui un significat. El jo-enunciator es presenta com un «terròs de sucre fos a l'aigua» i com un «dipositari d'efectes sense causa» que, com es reconstrueix en una escriptura que tanmateix no es pot ordenar en el present a partir de vincles temporals ni causals.

L'obra, així, es construeix com una paradoxa, com una «constel·lació sintagmàtica d'impossible coherència» (1982, p. 15) on resulta impossible identificar un receptor que justifiqui l'escriptura: «Amb qui parlo?» –es qüestiona ja cap al principi de la novel·la– «Per a qui escric aquestes parides? Arrenco el full i me'l guardo a la butxaca» (1982, p. 59). La recursivitat de la segona persona a la qual es remet tot el discurs, per tant, lluny de concretar la identitat d'un receptor, el que fa és disper-

17. Afirmar així el narrador: «La memòria és el principi del silenci: és el principi de l'escriptura i així intento fer i desfer camins: endevinar estàtues de sal perdudes en qualsevol desert i perbocar passatges bíblics on un déu ferotge flagel·la els homes mentre escamots d'assassins assolen les terres més fèrtils i el sol es cobreix de sang i un vent gelat escombra la terra.» (PUJOL 1982, p. 39).

sar-lo en diferents persones simulades. L'enunciació és, en realitat, un monòleg que genera el subjecte: «El llenguatge no existeix si no s'actualitza. Jo no sóc si no em manifesto» (1982, p. 58) escriu aquest narrador en un quadern que serveix, per tant, com a espai on inscriure un procés de recerca del jo. L'escriptura, afirma, no és més que fruit d'un «monòleg biliós» on el llenguatge ha perdut la capacitat de comunicar. «Tot el que et pugui dir és una pura trampa» (1982, p. 134), escriu negant en una aporia el sentit de la seva pròpia enunciació. Com en les mans dibuixant-se del conegut gravat de M. C. Escher, el subjecte crea i és creat per l'escriptura.

Despresa per complet d'argument extern al de l'escriptura, la plagueta que Jordi Vintró presenta amb el títol *Sota l'escrivania* es planteja també com una recerca del sentit de l'escriptura. El text, amb aparença d'escriptura automàtica, intenta en aquest cas «reflectir el ritme intern del pensament» en un encadenament de paraules on «són els mots els que disposen» ja que no és possible comunicar les idees. El text esdevé, així, un discurs autogenerat, fruit d'un autor que es presenta paradoxalment com a «inexistent». Trobam, per tant, com a *Interruptus*, una reflexió sobre la impossibilitat de comunicació, que és substituïda per un discurs sense més objecte que recrear-se. A *Sota l'escrivania*, el text és constantment dirigit a un subjecte extern, un lector que es presenta com un «motor principal» que només fa el paper de *pre-text* per a l'escriptura, és a dir, allò que es limita a precedir l'existència del text. D'aquesta absència de receptor en són fruit les constants incoherències del text: «Prova que no t'escriu, sinó a no sé qui, que no sàpiga on tinc la teva adreça, ha passat tant de temps, ni si val encara, i on he de recórrer si no, pas lògic previ» (1980, p. 14). Sense el pretext lògic per a l'escriptura que podria significar l'existència d'un receptor —«haurà estat un altre text sense lector» (1980, p. 17), conclou el narrador anul·lant la nostra mateixa presència— el resultat no pot ser més que un «enigma o trencaclosques», un «seguit d'incoherències» (1980, p. 13) que no li és propi, sinó que és un reflex dels temps en què s'escriu.

## La reflexió sobre el suport de l'escriptura

La fragmentació, la incoherència i la recerca de sentit d'aquesta escriptura íntima justifiquen una escriptura autocentrada i conscient del seu simulacre. Es tracta d'una escriptura metaficcional on les dicotomies crítica i creació, autor i receptor, es desestabilitzen, i que és propiciada per la menció recurrent a la presència física dels diaris, quaderns, plagues o fulls on es produeix la inscripció d'allò que llegim. Aquesta presència funciona com a traça de veredicció de l'origen del text, però també com a espai on reflexionar sobre la materialitat de l'escriptura.<sup>18</sup> La plagueta

18. De fet, la reflexió sobre el suport de l'escriptura i, especialment, sobre el «llibre» com a objecte cultural és recurrent en el corpus experimental i mereixeria una anàlisi a part. Així es manifesta explícita-

de l'adolescent de sal, així, apareix descrita per la seva mare com un simple quadern «amb la coberta d'un blau turquesa, esborrat de tant de dur-la estreta enmig de la mà, plena de la teva lletra embullada que m'era tan difícil d'entendre» (1990 [1975], p. 24). També a *Interruptus* apareix sobre la taula del narrador «un bloc d'espiral de tapadores blaves marca vencedor quadriculat» (1982, p. 146).

Aquesta presència material, gairebé física, dels suports en què s'inscriu el text que llegim és reforçada per la representació en les mateixes novel·les de pàgines quadriculades, ratllades o manuscrites que simulen les dels quaderns on el narrador redacta allò que nosaltres llegim. «On és la sortida?» escriu així a mà en una pàgina quadriculada de la seva plagueta l'adolescent de sal, i el segon narrador nota que potser els lectors hem pensat que utilitzar un full sencer per escriure només cinc paraules no és més que una forma de tudar el paper (1990 [1975], p. 93-94). També a *Sandwix de fil en pua*, els capítols s'introdueixen amb pàgines quadriculades de quadern d'espiral i trobam algunes pàgines on la lletra manuscrita conviu amb la lletra d'impremta. Així mateix, a la nota de suïcidi que tanca *Esquinçalls d'una bandera* la lletra manuscrita acaba substituint la d'impremta. El text manuscrit i la presència dels objectes d'escriptura remarquen el caràcter obert, no acabat, dels textos que tenim a les mans i, així mateix, pretén crear un efecte d'immediatesa, de simultaneïtat entre l'escriptura i la lectura que beu, com ja hem vist, de la poètica de l'art processual. La utilització del diari com a subtext permet als textos que ens ocupen presentar-se com a fruit d'una escriptura en procés, gairebé espontània on, com a *Interruptus*, quan el narrador deixa d'escriure trobam una pàgina gairebé en blanc on només podem llegir «silenci absolut i blanc» (1982, p. 89) i quan, com a *Sandwix de fil en pua*, tanca els ulls, trobam una pàgina gairebé en negre (1981, p. 125).

Aquesta representació del procés d'escriptura arriba, a *Interruptus* i *Sota l'escrivania*, a fixar l'atenció ja no sobre el quadern o el full on es produeix la inscripció textual, sinó sobre els objectes que enrevolten el mateix acte d'escriptura. Desproveïda de referent extern, la mirada autocentrada de l'escriptor s'acaba ocupant dels mecanismes materials que suporten la seva creació: quaderns, bolígrafs i fins i tot escriptoris. Així, *Interruptus* es tanca amb una enumeració dels objectes que enrevolten l'acte de creació del llibre que tenim a les mans: «la memòria i l'oblit jo aquí dominador absolut del meu codi amb la taula farcida d'objectes sense tu escrivint l'interruptus sense tu fent veure que hi ets i no hi ets o fent veure que hi sóc i no hi sóc parlant a un tu o un jo a un ell de manera indiferenciada com tots els colors del verd i del blau del groc i del vermell al meu calidoscopi/ploma que véns que te'n

ment a exemplars com el *Llibre d'una sola fulla* (1980), de Joan Palou, consistent, efectivament, en una sola fulla d'arbre estampada en una pàgina d'un volum de fulls en blanc; en les cobertes de paper de vidre que incomoden el lector que s'aproxima a l'autoedició de *La bóta insomne* (1975), de Joaquim Sala-Sanahuja; o, molt especialment al fragment de «Matèria de cos» (1977), de Biel Mesquida i Steva Terrades publicat a *Els Marges*, que es presenta com un «no-llibre» destinat a «desfeixitzar el suport» de la literatura i l'art convencional.

vas que tornes escrivint i escrivint i desfent la troca i el teu cos a la taula que hi és i no hi és que hi ha cendrer telèfon llapis folis...» (PUJOL 1982, p. 148-149).

Tot plegat, la novel·la es clou amb la descripció, podríem dir, d'una «natura morta» d'objectes d'escriptura, desproveïts ja dels subjectes que els facin servir per crear un relat i, amb ells, aparentment, un sentit i una referència. De fet, Pujol ja havia reflexionat al respecte a «Gegenüber», un relat centrat en les distintes accepcions possibles de la paraula «taula»: allò, podem pensar, que l'escriptor té enfront –*Gegenüber*, en alemany– quan escriu. És, de fet, un recurs semblant que trobarem, des d'una altra perspectiva, a *Sota l'escrivania*.

## Conclusions

La reflexió metaficcional i l'experimentació amb els suports convencionals de difusió artística és freqüent en el marc experimental –n'hi ha prou a considerar els diferents formats que adopta una revista emblemàtica com la sabadellenca *Èczema*–, però pren un caràcter especialment motivat en aquestes obres gràcies a la interposició de fórmules d'escriptura íntima. En definitiva, hem vist en aquest article com la representació de diaris, plaguets i altres suports d'escriptura personal permet als autors experimentals justificar la ruptura de les convencions de la novel·la realista contra la qual construeixen les seves obres. La mescla de materials, la fragmentació, l'incís en el procés de creació i la impossibilitat de tancar el text i, per tant, de dotar-lo de coherència, característiques del diari com a gènere, minen l'estructura de la novel·la, es converteixen, podríem dir, en contraconvencions que articulen un nou tipus de relat, conscient de la seva fragmentarietat i de les dificultats que trobarà el lector si aspira a reconstruir-ne el sentit. Els diaris, afirma Lejeune (2005, s.p.), són com la mala consciència de la literatura, a la qual oposen una manca de plenitud que la literatura intenta exorcitzar. La novel·la experimental, emprant els diaris i mostrant la materialitat d'altres formes afins d'escriptura íntima, desafia la composició de la novel·la convencional, però fent-ho no elimina la funció mateixa del gènere sinó que l'obre a la conformació de noves formes possibles d'escriptura.

## Bibliografia

A. ARONSON, *Studies in Twentieth-Century Diaries. The Concealed Self*, Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1991.

E. BALAGUER, «Diaris i dietaris. Una ullada a la producció més recent», *L'ai-guadolç*, núm. 23, primavera 1997, p. 39-63.

M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, París: Gallimard, 1959.

E. BOU, «El diario: periferia y literatura», *Revista de Occidente*, núm. 182-183 juliol-agost 1996, p. 15-30.

P. BOURDIEU, «L'illusion biographique», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 62-63, juny 1986, p. 69-72.

M. BRAUD, «"Le texte d'un roman": Journal intime et fictionnalisation de soi», *L'esprit createur*, XVII (4), 2002, p. 76-84.

A. BROCH, *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona: Edicions 62, 1980.

DD.AA., *Grup de Treball*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

DD.AA., «Procés a la literatura catalana», *Taula de Canvi*, núm. 18, 1979, p. 22-51.

B. DIDIER, «El diario ¿forma abierta?», *Revista de Occidente*, 182-183 juliol-agost, 1996, p. 15-30.

G. GENETTE, *Metalepsis*, Barcelona: Reverso, 2006 [2004].

G. GENETTE, *Figures III*, París: Seuil, 1972.

A. GIRARD, *Le journal intime*, París: PUF, 1963.

G.-J. GRAELLS, «Biel Mesquida, IV Premi Bertrana», *Serra d'Or*, núm. 168, setembre 1973, p. 33.

S.G. KELLMAN, *The Self-Begetting Novel*, Nova York: Columbia University Press, 1980.

P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, París: Seuil, 1975.

P. LEJEUNE, «Le journal comme 'antifiction'», Intervenció en el col·loqui «Diaris i dietaris», 10-12 de novembre de 2005, Departament de Filologia Catalana, Universitat d'Alacant. Text escrit consultable a <[www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)>.

V. MARTÍNEZ-GIL, «La narrativa catalana del textualisme a l'hipertext», *La literatura catalana de la democràcia. Col·loqui europeu d'estudis catalans*. Montpellier: Centre d'Études et de Recherches Catalanes, Association Française des Catalanistes, 2004, p. 203-215.

J. MELENDRES, «Mesquida no és mesquí», *Tele/eXprés*, 18 juny de 1975, p. 17.

B. MESQUIDA, «Després de dos anys de silenci: *L'adolescent de sal*. Un-subjecte-en-procés. La-lectura-del-cos-i-les-seves-mutacions», *Canigó*, núm. 394, 26 abril 1975, p. 27-28.

B. MESQUIDA, *L'adolescent de sal*, Barcelona: Edicions 62, 1990 [1975].

B. MESQUIDA; S. TERRADES, «Matèria de Cos», *Els Marges*, núm. 10, maig 1977, p. 65-70.

B. MIRALLES, *Sandwitx de fil-en-pua*, València: Diputació Provincial, 1981.

J. PALOU, *Llibre d'una sola fulla*, Sabadell: Èczema, 1981.

O. PI de CABANYES, *Esquinçalls d'una bandera*, Barcelona: Proa, 1977.

O. PI DE CABANYES, *Llibre d'hores: full de dietari*, Barcelona: Laia, 1980.

M. PICORNELL, «Interdiscursivitat, collage i subversió. Les formes de la intertextualitat en la narrativa d'Isa Tròlec», Comunicació al II Col·loqui d'Estudis Catalans, Béziers, 19-21 de gener de 2006, en curs de publicació.

M. PONS, «Aproximació a la narrativa experimental postfranquista», *Catalan Review*, XIX, vol. 1. 2006.

M. PONS, «Contactes textuais. Citació, reescriptura i apropiació en la narrativa experimental dels anys setanta i vuitanta», Comunicació al II Col·loqui d'Estudis Catalans, Béziers, 19-21 de gener de 2006, en curs de publicació.

E. PRADAS, «El col·lectiu Ignasi Ubac: textualisme i renovació de la narrativa catalana en la segona meitat dels anys setanta», Treball de recerca, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

V. PUJOL, «Gegenüber», *Cairell*, núm. 6, novembre 1980, p. 15-17.

V. PUJOL, *Interruptus*, Barcelona: Edicions 62, 1982.

J. ROUSSET, *Le lecteur intime*, París: José Corti, 1986.

J. SALA-SANAHUJA, *La bóta insomne*, Sabadell: Revista del Cap Nord, 1975.

J.L. SEGUÍ, «*Interruptus*: Una pràctica sexual a l'escriptura», pròleg a *Interruptus*, de Valerià Pujol. Barcelona: Edicions 62, 1982, p. 5-11.

I. TRÒLEC, [Joan Batista Mengual Lull], *Bel i Babel*. València: Prometeo, 1980.

I. UBAC, «La teoria crítica dominant», *Tele/eXprés*, 19 de juny de 1975, p. 17.

J. VINTRÓ, *Sota l'escrivania*, Sabadell: Les edicions dels dies, 1980.